ANTOLOGÍA POÉTICA DEL SIGLO DE ORO

EDICIÓN DE
DAVID LÓPEZ DEL CASTILLO

CASTALIA
DIDÁCTICA

ANTOLOGÍA POÉTICA DEL SIGLO DE ORO

EDICIÓN DE
DAVID LÓPEZ DEL CASTILLO

CASTALIA
DIDÁCTICA

CASTALIA

DIDACTICA

45

ANTOLOGÍA

POÉTICA DEL

SIGLO DE ORO

ANTOLOGÍA

POÉTICA

DEL

SIGLO DE ORO

EDICIÓNDE

DAVID LÓPEZ DEL CASTILLO

CASTALIA
DIDACTICA

Desde su página web www.zonaebooks.com podrá descargarse todas las obras de nuestro catálogo disponibles en este formato. En nuestra página web www.castalia.es encontrará el catálogo completo de Castalia comentado.

es un sello propiedad de

Oficinas en Barcelona:
Avda. Diagonal, 519-521
08029 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
E-mail: info@edhasa.es

Oficinas en Madrid:
Castelló 24, 1º dcha.
28001 Madrid
Tel. 91 319 58 57
E-mail: castalia@castalia.es

Oficinas en Buenos Aires (Argentina):

Avda. Córdoba 744, 2º, unidad 6

C1054AAT Capital Federal

Tel. (11) 43 933 432

E-mail: info@edhasa.com.ar

Primera edición impresa: agosto 2010

Primera edición en e-book: enero 2012

© de la edición: David López del Castillo, 2010, 2012

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2012

www.edhasa.es

Ilustración de cubierta: Sandro Botticelli: Virgen con el Niño y cinco ángeles o Madonna del Magnificat (1480-1481, detalle), Galleria degli Uffizi, Florencia.

Diseño gráfico: RQ

ISBN 978-84-9740-465-5

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del

Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

INTRODUCCIÓN

UN POCO DE HISTORIA

Hacia fines del verano de 1517 llegaba a la costa cantábrica Carlos de Habsburgo, hijo de Felipe el Hermoso y de Juana la Loca y heredero de las coronas de Castilla, Aragón y Navarra. Con este desembarco en un punto del litoral asturiano comenzaba su reinado en España la dinastía de los Austrias, bajo cuya monarquía se convirtió en la más poderosa de Europa durante un siglo y medio. La herencia materna, de por sí jugosa, incluía, gracias a la política expansiva de sus abuelos los Reyes Católicos, las tierras hacía poco descubiertas de América, propiedad de Castilla, y la media Italia meridional propiedad de Aragón; por la rama paterna le correspondían los territorios legados por su abuela María, condesa de Flandes y duquesa de Borgoña y, sobre todo, los derechos para suceder a su abuelo Maximiliano de Habsburgo en el trono del Sacro-Imperio; a ello se sumó desde 1580 la corona portuguesa con sus vastos territorios ultramarinos, recibidos por Felipe II a la muerte de su tío don Sebastián. Era, como tantas veces se ha repetido, un imperio donde no se ponía el sol (pero donde acabó poniéndose, como no podía ser de otra manera). El declinar de esa hegemonía vino provocado por varias derrotas a lo largo del siglo XVII (incluso, algunos historiadores sitúan su comienzo a finales del XVI); pero nadie discute que hacia 1659, cuando se firma la Paz de los Pirineos, la exhausta Monarquía Hispánica encabezada por Felipe IV, bisnieto de Carlos, traspasa definitivamente el cetro europeo a su yerno, el rey francés Luis XIV.

Entre esas dos fechas, 1517 y 1659, se sucedieron cuatro reyes: el mencionado Carlos (I de España y V emperador de Alemania, 1517-1556), Felipe II (1556-1598), Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665), muy ocupados todos con la infinidad de retos de orden político y religioso que tuvieron que afrontar. Debe tenerse en cuenta que la posición hegemónica de esta monarquía plurinacional la convertía en el rival a batir de las naciones europeas, fundamentalmente para Inglaterra y Francia, muy interesadas en debilitarla hostigando sus intereses económicos e instigando la rebelión interna dentro de sus fronteras. Y, además, ha de considerarse que el Emperador —aunque ninguno de los descendientes de

Carlos llegara a heredar ese título— ostentaba el liderazgo militar de la cristiandad, lo que le obligaba a defenderla de sus enemigos, los turcos, que constituían una indiscutible amenaza para las vidas y haciendas cristianas en aquel mal siglo para cualquier alianza de civilizaciones. Por si fueran pocos los enemigos políticos, la cuestión religiosa vino a desestabilizar aún más el solar europeo: la Reforma protestante, encabezada por Lutero y surgida en el mismo centro de los estados imperiales, supuso, sin duda, el mayor quebradero de cabeza para unos reyes que conservaron siempre el título de Católicos, otorgado por el papa a sus antepasados Isabel y Fernando. Largo espacio ocuparía resumir la cantidad de guerras en las que se vio envuelta la monarquía, casi siempre en defensa de los intereses de la fe cristiana. Algunas irán apareciendo, a su debido tiempo, en esta introducción.

EL MARCO CULTURAL Y ARTÍSTICO:

EL SIGLO DE ORO

Ese casi siglo y medio vio el nacimiento y desarrollo de dos grandes movimientos artísticos: el Renacimiento y el Barroco (y un tercero intermedio, en discusión, el Manierismo) que en el caso de la historia cultural española, especialmente de la literaria, se identifican con el denominado Siglo de Oro. En ese concepto fluctuante —cuya historia ha sido bien estudiada (véanse los «Documentos...», n.1)— cabe, en su acepción actual, en algo más de un siglo y menos de dos, tiempo acotado por fechas no siempre coincidentes con los hitos de otras artes, como la pintura (brillante sobre todo en el Barroco), o con los de otros dos géneros literarios, como la narrativa y el teatro, que no se tratan en estas páginas. Así, cuando Lope de Vega cifraba en su Arte nuevo de hacer comedias las bases de su fórmula dramática, y Cervantes daba forma magistral a su segunda parte de El Quijote (publicada en 1615), la mitad de los grandes nombres incluidos en esta selección (Garcilaso, Fray Luis, Aldana, Herrera, San Juan...) ya habían pasado a mejor vida.

El esplendor de la poesía, objeto de este trabajo, comenzó hacia 1530 y se mantuvo a duras penas sólo unos años más allá de la muerte de Quevedo (1645), cuando Velázquez aún no había pintado Las Meninas y a Calderón de la Barca le

quedaba por estrenar alguna obra maestra. Desde entonces, la llama de la poesía fue poco a poco extinguiéndose salvo por algún rescoldo tardío surgido en el virreinato mexicano (la «décima musa», sor Juana Inés de la Cruz), aunque este juicio moderno seguramente no sería compartido por los poetas rezagados de esa España crepuscular de Carlos II (1665-1700), sin espacio en esta antología. Los que sí lo tienen no entendieron demasiado de esas etiquetas (Renacimiento, Manierismo, Barroco) impuestas por la Historia del Arte, tan útiles por otra parte para la didáctica de la Literatura. ¿Fue Góngora un escritor manierista o barroco? ¿Y Lope de Vega? Su vida transcurrió a caballo entre los dos siglos, mientras que su obra delataba la influencia de ambos estilos. Esa ausencia de correspondencia absoluta ha motivado que no dividamos el texto según la adscripción estilística de los poetas, que además nunca es única, sino por ordenación cronológica de sus fechas de nacimiento. Las semblanzas biográficas y las llamadas de atención orientarán al lector por ese recorrido.

SUBGÉNEROS POÉTICOS Y TRANSMISIÓN

Se debe de matizar que al hablar de poesía nos referiremos en adelante a su manifestación lírica, que no fue ni la única ni la preferida por la cuarta parte de la población alfabetizada hacia principios del siglo XVI. Los romances, de índole narrativa, fueron sin duda el subgénero de más difusión durante todo el período, como demuestran las constantes reediciones del Cancionero de romances de Martín Nucio (1547) y más tarde del Romancero general (1600). A su éxito se aproximó el medio millar largo de publicaciones de poesía épica en el XVII, a raíz de la gran aceptación de La Araucana de Alonso de Ercilla (1569). Y el subgénero romancístico no sólo circuló en recopilaciones como las mencionadas: la naciente industria editorial se adaptó rápidamente al magro poder adquisitivo de ese lector al que rara vez le alcanzaba la renta para comprar un libro, todavía un producto de lujo en aquel tiempo. Para ese sector de población ávido de novedades se imprimieron cientos de pliegos sueltos, es decir, grandes hojas dobladas hasta generar cuadernillos de 8 páginas, apenas sujetas por un hilo o cordel, en las que se apretaban romances, canciones y relaciones de sucesos. Esta literatura de cordel tampoco se ha hecho hueco en nuestra antología, aunque conviene tenerla en cuenta para hacerse una idea del gusto del gran público, como hoy sucede con las ediciones de bolsillo.

Otra vía fundamental de transmisión poética fue la manuscrita. Gran parte de los autores seleccionados no editaron en vida, quizá por su propio desinterés, ya que algunos consideraron sus versos como un pasatiempo de su intimidad. Circularon al principio en copias fieles de manos de los autores o de amanuenses profesionales, que podían sufrir pequeñas variaciones a medida que eran trasladadas a cancioneros colectivos donde los aficionados recogían las que más les gustaban. Si alguien, casi siempre un amigo o un familiar cercano, se animaba a agruparlas en un volumen para publicarlas, tenía que vérselas con las variantes surgidas de los poemas (labor compleja hasta para el editor actual) e incluso a asumir los costes. Esto explica que parte de la producción poética siga hoy (a pesar de lo que se ha avanzado en la recuperación de textos) dormida en los antiguos manuscritos. Por último, no hay que olvidar la relevancia que seguía teniendo la transmisión oral de todo el corpus de la lírica tradicional (villancicos o canciones, por ejemplo) especialmente para las tres cuartas partes de población analfabeta.

LOS ANTECEDENTES

Así las cosas, antes de describir el panorama de la poesía del Siglo de Oro conviene ofrecer algunas pinceladas más sobre el contexto del que se partía y sus antecedentes. Varias tendencias poéticas provenientes del XV siguieron ejerciendo su influencia hasta bien entrado el XVI, algunas de las cuales acabarían el mismo incluso revitalizadas. Por una parte la poesía lírica tradicional y el Romancero, como más arriba se ha apuntado, siguieron gozando del favor de la mayoría del público, especialmente del menos formado. Por la otra, en el ámbito culto, los dos grandes autores del siglo anterior, Juan de Mena con su Laberinto de Fortuna y Jorge Manrique con sus Coplas, encarnaban los referentes, a los que se sumaban la pléyade de poetas cortesanos incluidos en los cuatro tomos del Cancionero general de Hernando del Castillo (1511), recopilación amplísima de subgéneros y poemas entre los que destacaban los de raíz trovadoresca. Ésta última tenía sus remotos orígenes en el código amoroso de las cortes provenzales del siglo XII —el amor cortés establecido por el tratadista Andrea Capellanus en su De amore— que se fue extendiendo por toda las literaturas románicas occidentales durante los siglos XIII y XIV hasta asentarse definitivamente en la castellana a principios del XV. Aquí se la conoce

como «cancioneril», pues se recogió junto a otras composiciones en colecciones llamadas cancioneros, como el Cancionero de Baena (1445), el Cancionero musical de palacio o el General antes citado. Se trataba de una fórmula que buscaba impresionar al receptor (generalmente una dama, pero nunca la propia esposa) mediante artificios y variaciones sobre una temática recurrente: la completa sumisión del enamorado, similar a la del vasallaje feudal, al servicio de su amada, cuyas infinitas virtudes se ensalzaban bajo un seudónimo poético, lográndose a veces el premio de su favor aunque las más el poeta sufría el desdén y la actitud distante de su señora, que no hacía sino acrecentar su tormento. Formalmente, el cauce métrico empleado era el octosílabo, y la retórica, muy conceptuosa, se basaba en las repeticiones y en los juegos de contrarios.

Dos poetas amigos, cortesanos ambos del Emperador, cansados quizá de repetirse en esas fórmulas gastadas y atraídos por las ideas del Humanismo renacentista, reorientarán la poesía castellana por nuevos derroteros al tentar un nuevo modo de expresión a través de la métrica italiana. Se llamaban Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, y con ellos comienza nuestra materia.

1. LA LÍRICA EN EL RENACIMIENTO (1526-1569)

JUNIO DE 1526: UNA ENTREVISTA «DECISIVA»

En efecto, la poesía española inició un cambio de rumbo tras el encuentro fortuito entre el primero de estos poetas y el embajador de Venecia, Andrea Navagero, durante la celebración de las tornabodas del emperador en los jardines de la Alhambra. El mismo Boscán lo relata en su «Carta a la duquesa de Soma» (véanse los «Documentos y juicios críticos», nº 2), entre la anécdota y el manifiesto poético:

Porque estando un día en Granada con el Navagero, al cual por haber sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí nombralle a vuestra señoría, tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia.[...] Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. [...] Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su jüicio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda.

Con este experimento Garcilaso y Boscán abrieron la lírica castellana a una serie de influencias en el fondo y en la forma que ampliaron notablemente el panorama de referencias temáticas y estéticas, hasta entonces copado por las grandes figuras citadas más arriba y por los cancioneros; con todo, éstos continuaron constituyendo el modelo poético predilecto para la mayoría, como señaló con acierto el profesor José Manuel Blecua. Prueba de ello fueron las nueve reediciones del Cancionero general de Hernando del Castillo lo largo del siglo XVI, lo que delata la pervivencia de su éxito, al menos durante la primera mitad de la centuria.

LA ASIMILACIÓN DEL PETRARQUISMO

Uno de los mayores influjos en la poesía, que no el único, fue el petrarquismo, es decir, la imitación directa o indirecta del Canzoniere de Petrarca (Arezzo, 1304-Aviñón, 1374). Este conjunto relataba poéticamente la evolución del sentimiento amoroso del poeta italiano desde su primer encuentro con su amada Laura (el 6 de abril de 1327, para ser exactos), hasta más allá de la muerte de ésta. En cuanto a los temas y la ideología no era muy diferente de la tradición provenzal de la que procedía, y por ello compartía numerosos motivos con la lírica cancioneril castellana, como el enamoramiento a partir de la visión de la amada, el enfrentamiento entre pasión y razón, o la solicitud de piedad a la dama y señora; incluso también algunos procedimientos estilísticos eran similares (recursos de oposición, principalmente), aunque, sin llegar a su alambicamiento.

Eran, en opinión de Lapesa, «dos brazos de un mismo río», y de petrarquista podía calificarse ya el clima poético en el siglo XV, como demuestra la obra del valenciano Ausias March. El matiz que aportaba el vate de Arezzo era la consideración del amor como una experiencia subjetiva —algo que encajaba perfectamente con la naciente ideología burguesa, creadora de un nuevo sujeto, libre y dueño de un espacio interior— y trascendente en lo espiritual, en tanto que producía varios efectos en el alma, que eran los que se relataban. Otra novedad fue la imposibilidad de separar la temática de sus aspectos formales; es decir, que las imitaciones resultantes no eran ya, en palabras de F. Rico, «reminiscencias de Petrarca que penetran en un código distinto, cual era el de la poesía de cancionero, sino de la lengua del petrarquismo y su ars combinatoria característica». Por este último concepto ha de entenderse una serie de asociaciones constantes entre las cuales destacan la descripción de la amada a partir de una serie de metáforas fosilizadas, o la pareja de contrarios fuego / nieve para representar el amor del poeta y el desdén de la dama.[1]

Habría que añadir también que los epígonos italianos de Petrarca (sobre todo Pietro Bembo, editor del Canzoniere de 1501, y Bernardo Tasso) fueron añadiéndole componentes al modelo original, y que fue a estos «buenos autores de Italia» a los que imitaron directamente sus contemporáneos castellanos. No hay que olvidar que gran parte de la vida creativa de Garcilaso transcurrió en

Nápoles, donde conoció de primera mano la obra de ambos poetas, y trató incluso con el último personalmente durante el victorioso asalto imperial a Túnez de 1535. De hecho, es opinión asumida que la famosa entrevista de Boscán con Navagero fue más simbólica que decisiva y que, de no haber existido, la renovación se habría producido igualmente más tarde por el contacto directo con la lírica italiana. Los tres componentes de la primera generación petrarquista nacida hacia 1500 (Boscán, Garcilaso, y Diego Hurtado de Mendoza) estuvieron alguna vez por aquel país, comisionados por el emperador Carlos, señor de Milán y Nápoles, y, además, el último de ellos fue su embajador en la República veneciana.

LAS INNOVACIONES MÉTRICAS ITALIANAS

Con esto, sí se descubría un nuevo mundo de formas métricas para la lírica castellana, acostumbrada a encauzarse en su cadencia fónica natural, el octosílabo. La adaptación del verso de once sílabas italiano la habían intentado durante la centuria anterior el genovés Francisco Imperial, en las octavas del Decir a las siete virtudes, y el marqués de Santillana con sus Sonetos fechos al itálico modo, cuyos aceptables resultados no tuvieron apenas eco entre los poetas del s. XV. Tal vez sus oídos no estaban acostumbrados a la marcada estructura tónica del endecasílabo (con acento obligatorio en la décima sílaba, apoyos tónicos en la sexta y en la octava y cuatro variedades de inicio) o quizá la forma elegida no se adecuase a los conceptos expresados. Boscán y Garcilaso continuaron el empeño con más éxito, hasta limar el segundo las asperezas que aún se percibían en los versos del primero. Se trasvasaron por fin en castellano las variedades del endecasílabo, no sólo bien construidas (el enfático con su acento inicial en 1ª, el heroico en 2ª, el melódico en 3ª y el sáfico con él en 4ª), sino armónicas con su contenido. Con el nuevo metro llegó una variedad de estrofas que ocuparían el lugar de preeminencia en la lírica culta de la copla de Juan de Mena (doce pies por cada verso divididos por cesura), apenas testimonial a finales de siglo XVI, el tiempo que necesitó el soneto para aclimatarse y convertirse en la nueva estrofa reina que sigue siendo en la actualidad.

Junto a la exitosa combinación de cuartetos y tercetos dominante en el

Canzoniere se importaron los tercetos en los que Dante había compuesto su Divina Comedia, las octavas reales del heroico Orlando furioso de Ariosto, la suave lira, tan adecuada para traducir a Horacio, y las estancias que conforman una canción en estilo petrarquista. El abanico de posibilidades se abría así sustancialmente, lo que no relegó al octosílabo a un segundo plano como parecía temer su valedor Cristóbal de Castillejo (véase su Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano en los «Documentos»), o como dejan ver las simplificaciones de algunos viejos manuales. Lejos de quedar arrumbado, se continuó cultivando, incluso por los mismos que importaron el endecasílabo; perdió, eso sí, espacio en la expresión del sentimiento amoroso, pero cientos de coplas, canciones y glosas brotaron de la pluma de los poetas cultos y, como era lógico, el gusto popular siguió prefiriendo los romances y los villancicos.

LA IMITACIÓN DE LOS CLÁSICOS

La segunda gran influencia fue el clasicismo de los poetas de la Antigüedad, bien en lecturas directas, bien a partir de las traducciones que realizaron los humanistas italianos. En este punto la trayectoria cronológica de la poesía española coincide con la de otras artes en ese movimiento de recuperación del mundo antiguo y sus modelos artísticos llamado Renacimiento. La imitación de las Odas de Horacio y las Bucólicas de Virgilio procuró la reaparición en la lírica castellana del hedonismo y del idilio con la naturaleza, junto a todos sus tópicos asociados (Carpe diem; Collige, virgo, rosas; Beatus ille y Locus amoenus). Las Metamorfosis de Ovidio constituyeron, igual que para la pintura, un manantial riquísimo de asuntos mitológicos mediante los que expresar los propios sentimientos: las fábulas de Hero y Leandro y de Apolo y Dafne fueron versionadas por Boscán y Garcilaso, respectivamente; incluso la de Polifemo y Galatea por un autor impermeable a las innovaciones métricas como Cristóbal de Castillejo. Comenzaba así una carrera basada en el principio rector de la literatura renacentista, la imitatio, que se basaba en el conocimiento exhaustivo de las fuentes clásicas con el fin de emularlas por medio de la imitación. Ésta, a su vez, era sencilla si sólo se fijaba en un autor, y compuesta si lo hacía en varios. Cabe destacar en este sentido la labor previa de los humanistas en el siglo XV, que habían facilitado el acceso a versiones depuradas de las grandes obras grecolatinas, objeto principal de la imitación. La literatura castellana, como el

resto de las románicas, seguía también en esto a la italiana, en la que habían surgido ya en el XIV sus propios clásicos italianos (Dante y Petrarca), antes incluso de la poderosa irradiación de las doctrinas del Humanismo.

1543: LA FIJACIÓN DEL NUEVO MODELO

Todas estas novedades multiplicaron su difusión al publicarse en 1543 las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros, dedicado el cuarto de ellos a la poesía del toledano, libro que constituiría desde entonces —como acertó a definir Alberto Blecua— el «nuevo testamento» de la lírica española. Fue ordenado conforme a un criterio más estrófico que temático: primero los sonetos, después las canciones en estancias o liras, a las que seguían dos elegías en tercetos, una sorprendente epístola en endecasílabos blancos y, finalmente, se cerraba con las églogas. Las reediciones se sucedieron en los años siguientes a medida que decrecían las del hasta entonces superventas Cancionero general, pese a que éste mantuvo cierta influencia durante las décadas centrales del siglo hasta su última impresión en 1573. Su cetro lo heredó la primera edición independiente de Garcilaso (Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega, Salamanca, 1569), desde entonces nuestro primer clásico, entendiéndose el término conforme a su significado de «modelo digno de imitación», como sigue considerándose hasta la fecha. Por esos mismos años ya estaba escribiendo versos la tercera generación de petrarquistas, los Aldana, Figueroa y Herrera, nacidos entre 1530 y 1540, más o menos cuando Garcilaso ya había alcanzado su plenitud creativa. Anteriormente había existido una segunda hornada de poetas, compuesta por los nacidos hacia 1515, como Acuña y Cetina, cuyas biografías compartían con las de los pioneros de 1500 sus estancias en Italia y su condición de hombres de letras y de acción.

LA TERCERA PROMOCIÓN PETRARQUISTA

En cambio, no será tan común la dedicación militar ni sus viajes añadidos entre los miembros de la tercera generación, salvo en el caso del capitán Aldana. Se

trataba de poetas formados académicamente, alejados del perfil encarnado por Boscán (conforme a su propia traducción de El cortesano de Castiglione) y más próximos al del intelectual sedentario, como el del nuevo rey Felipe II y su corte, recién establecida en Madrid en 1561. Apenas se atisbaban ya en su producción restos de la herencia cancioneril, más allá de algunas composiciones octosilábicas de Herrera que circularon manuscritas frente a las de corte italianista publicadas en 1582 (Algunas obras), en una colección muy próxima en su estructura a un auténtico cancionero petrarquista. Además, en 1580 Herrera editó, en colaboración con los intelectuales de su academia sevillana, unas Anotaciones a la poesía de Garcilaso en las que se enfrenta, desde un punto de vista crítico, a su modelo de emulación, culminando así la asimilación de aquel arte nuevo, que, en consecuencia, había dejado de serlo y en adelante sólo podía tender a su descomposición.

El último fruto de ese petrarquismo tardío sería el Cancionero de López Maldonado (1586). Como una derivación lógica de la variación constante sobre un mismo tema, la poesía de Herrera comenzó una progresiva estilización, en detrimento de la armónica compensación entre forma y fondo del original. Demostraba también este grupo de poetas conocer las doctrinas neoplatónicas de Marsilio Ficino y de León el Hebreo, otra vuelta de tuerca a la concepción trascendental del amor, cuya asimilación parece total en el caso de Herrera. Del mismo modo, la singularidad de algunas expresiones poéticas que esquivaban el asunto amoroso y mostraban el desencanto con la realidad comenzó a acentuarse; ahí está para probarlo Aldana. El ideal cortesano y el petrarquismo entraban en crisis, y con ella se extinguía el primer Renacimiento.

2. LA POESÍA ENTRE LOS DOS SIGLOS (1569-1613)

EL NUEVO MONARCA Y LOS VIENTOS DE LA CONTRARREFORMA

La subida al trono de Felipe II en 1556 tras la abdicación de su padre modificó el ambiente cultural de sus estados. Determinado a cumplir la última voluntad del emperador, combatió el protestantismo con todos los recursos de sus reinos. Prohibió a sus súbditos estudiar en las universidades extranjeras y decretó que las conclusiones del concilio de Trento fueran también leyes del Reino, en virtud de las cuales se imponía a los autores una serie de licencias y aprobaciones preliminares para la edición. Además, en 1559 el inquisidor general Fernando de Valdés sacó a la luz el primer Índice de libros prohibidos, entre los que, por ejemplo, se incluía el reciente Lazarillo (1554). Sin embargo, esa política represiva no afectó sustancialmente a la creación poética, en general considerada intrascendente por las autoridades religiosas; al fin y al cabo apenas se publicaba y su difusión era muy restringida. Ahora bien, sí la sufrieron en sus carnes algunos de los creadores. Fue el caso de un poeta coetáneo del rey y descendiente de conversos, en cuya obra se fundían la tradición clásica y la bíblica. Y en la España de la Contrarreforma, las cosas de la Biblia convenía no tocarlas, habida cuenta de que Trento había declarado a la Vulgata la única versión aceptable de las Escrituras. El maestro Luis de León, fraile agustino y catedrático de Salamanca, fue procesado durante cinco largos años por su traducción directa del hebreo del Cantar de los cantares. No lo fue por el horacianismo ni por el neoplatonismo —más o menos compatibles con la cosmovisión cristiana a pesar de su origen pagano—, que inspiraron sus mejores desahogos líricos, sino por sus intentos, tan propios del Humanismo, de restaurar las fuentes bíblicas. Asimismo, no deja de resultar paradójico que el principal objetivo de la vigilancia eclesiástica fuera precisamente la imitación de la poesía del Antiguo Testamento, que despertaba la sospecha de luteranismo (los Salmos, por ejemplo, versionados por el agustino). Su poesía no fue editada hasta que se ocupó de ello Quevedo en 1631, pero al menos se difundió manuscrita en el círculo literario salmantino que mantenía viva la llama del «primer humanista en lengua vulgar», tal como lo define Alberto Blecua.

EL AUGE DE LA ESPIRITUALIDAD

El clima de acendrado catolicismo que auspició la Contrarreforma repercutió positivamente en el auge de la poesía espiritual, cultivada especialmente por los religiosos de aquellas órdenes surgidas al amparo de Trento (como los jesuitas) o de aquellas que fueron reformadas para ajustarse a sus postulados (como los carmelitas descalzos). Entre estos últimos la vena lírica resultó muy productiva, en especial por la aportación de san Juan de la Cruz. A este fraile, alumno de fray Luis en Salamanca, se debió la mejor muestra de lírica espiritual —y aun de las demás—, cuya composición inició estando preso en el convento de los carmelitas calzados de Toledo en 1578 y concluyó tres años después. Nos referimos a su «Cántico espiritual» (poema nº 43), una amalgama de todas las tradiciones hasta ahora mencionadas (popular, cancioneril, italianizante, de imitación clásica y de raigambre bíblica) desarrollada en cuarenta soberbias liras. Piezas menores de su producción son sus poemas contrahechos a lo divino (como el nº 46), una práctica propia también de la refundadora santa Teresa (poema nº 20), que consistía en la versión de poemas profanos con sus motivos trocados hacia el tema espiritual.

Curiosamente esta moda llevó incluso a Sebastián de Córdoba a contrahacer a lo divino las obras de Boscán y Garcilaso y a publicarlas en 1575. Y unos años más tarde, Juan López de Úbeda recogió en su Cancionero general de doctrina cristiana (1579) piezas varias de este tenor, que se reeditaron dos veces (1585 y 1586) con todas las aprobaciones oficiales. Finalmente, a la conclusión del siglo, Alonso de Ledesma triunfaba con sus Conceptos espirituales (1600), muy conceptuosos, en efecto, pero faltos por completo de espíritu lírico.

EL ROMANCERO NUEVO

Por aquella década de los 80 andaba pergeñando comedias en Madrid un joven y prometedor escritor llamado Lope de Vega quien, con los años, también sería fraile y doctor de la Iglesia. Agraciado con el don del verso, manejaba con tanta

naturalidad el endecasílabo como el octosílabo, cuya estrofa reina, el romance, ensayaba con notable acierto, aunque no inferior al de otro joven, cordobés y casi coetáneo, llamado Luis de Góngora. En este subgénero iniciaron su larga competencia poética los dos autores más influyentes de su tiempo, cuyas composiciones circularon manuscritas hasta engrosar el Romancero general (1600), que incluía los viejos romances anónimos medievales y las nuevas aportaciones a lo morisco del joven Lope (por ejemplo, el poema nº 64), sobre las que se fundaría el romancero nuevo. También ejercitarán su talento en la recuperación de otras fórmulas populares, las llamadas letrillas, con una estructura similar a la del villancico y un tono en general burlesco («Ande yo caliente y ríase la gente», nº 55). El distanciamiento irónico llegó hasta el endecasílabo a medida que se acercaba el fin de siglo y las glorias imperiales se iban desvaneciendo. Así, por ejemplo, aquel acento heroico de Acuña que cantaba a la victoria de Lepanto contra los turcos en 1571 (nº 24) se disipaba en el soneto cervantino de 1598 al túmulo sevillano del rey vencedor (nº 48).

LOS NÚCLEOS POÉTICOS REGIONALES

Sólo de refilón, pero ya se ha mencionado la existencia de dos focos de irradiación poética en ese final de siglo. Por un lado, en Salamanca se aglutinaban, gracias a su universidad, todas las tendencias poéticas, de las que fray Luis lideraba la de corte más clasicista, de inspiración fundamentalmente horaciana, aunque no fue ajeno tampoco a otras influencias. En Sevilla, por su parte, el patrocinio del conde de Gelves y la personalidad de Juan de Mal Lara propiciaron una tertulia que acabó capitaneando Fernando de Herrera. Su influencia en la actividad poética andaluza fue grande, no sólo para la siguiente generación de sevillanos, que aceptó su magisterio humanístico (Francisco de Medrano, Rodrigo Caro), sino también para los poetas del círculo antequerano-granadino (Barahona de Soto y Pedro de Espinosa), que siguieron su vertiente más estilizada. Mientras tanto, en Aragón, los hermanos Bartolomé Leonardo y Lupercio Leonardo de Argensola componían una poesía atenta a los moldes clásicos de la epístola, normalmente contenida, aunque a veces afilada en la sátira. Pese a la distancia geográfica, salmantinos, sevillanos y aragoneses coincidían en la poesía de Horacio como modelo principal.

EL MANIERISMO, UN ESCALÓN ENTRE RENACIMIENTO Y BARROCO

La aplicación a la literatura de este concepto acuñado para las artes plásticas fue rechazada por reputados especialistas de la talla de Alberto Blecua, más partidario del estudio de los poetas por generaciones. Sin embargo, nos parece que el salto entre el período renacentista y el barroco no se podría explicar sin esta fase de transición.

Por manierismo suele entenderse una descompensación del equilibrio entre fondo y forma a favor de esta última, porque se identifican las características de un género con los elementos decorativos más que con el propio tema. El autor se preocupaba entonces por dejar visible su impronta a través del artificio en una obra cuyo tema no podía ser original, puesto que venía predeterminado por la tradición literaria (la descripción de la dama en el viejo tópico collige, virgo, rosas, por ejemplo). Era una consecuencia lógica del desgaste progresivo que siguió a la completa asimilación de la estética petrarquista y su ars combinatoria, acentuado por la emulación a la que tendía su patrón de creación imitativa. Surgía así una nueva conciencia del autor, interesado en subrayar su ingenio para dejar huella, sin tener demasiado en cuenta la realidad que se representaba. De esta manera lo explicó el profesor López Estrada:

Desde un punto de vista estilístico este manierismo conduce a la creación de un mundo poético que llega, en último término, a suplantar al mundo real que está entrañado en el argumento de la poesía. Las corrientes expresivas que traen consigo el uso de los tropos ornamentales invierten su polaridad, y de ser un elemento dirigido a levantar el nivel expresivo del poema, pasan a ser un medio autónomo, creador por sí mismo de una belleza de orden intelectual que no posee otro fin que no sea el del goce de la elaboración artística en el poeta, y el de la admiración por parte del lector ante estos logros tan extremados de la poesía. La imagen poética se autonomiza, y va creando en la extensión del poema una tensión de novedad que acaba bastándose a sí misma, y entonces lo mismo da tratar de un asunto profano que de uno religioso; el ejercicio constante del ingenio renueva la percepción del universo, y penetrar en el sentido de la

poesía es al mismo tiempo descubrir un mundo nuevo y desconocido para el lector, que queda sorprendido y admirado.[2]

Para granjearse la admiración de ese lector se utilizaron recursos muy visibles, como la anáfora, que dejarán bien patente la compleja arquitectura del poema; y, sobre todos ellos, la correlación poética, el denominador común en la construcción de los sonetos manieristas, como se verá en los compuestos hacia 1580 por el principiante Góngora. El talento reaccionaba de esta manera para marcar la distancia entre su expresión lírica y la de los romanceros y otros florilegios de escasa calidad.

Frente a esa poesía de consumo vulgar, un joven poeta antequerano, Pedro de Espinosa, compiló una antología con lo más selecto de la expresión poética de su tiempo: las Flores de poetas ilustres, de 1605. Allí estaban, junto a algunas composiciones propias y del círculo de su ciudad natal, el petrarquismo manierista, el horacianismo de Argensola, los hallazgos formales de Góngora (el más representado con 35 composiciones) y las primicias poéticas del que sería su duro competidor, Francisco de Quevedo; no se excluía ni siquiera un apartado dedicado a la poesía espiritual, cuyo éxito no declinaba a pesar del tiempo.

3. LA SELVA POÉTICA DEL BARROCO (1613-1659)

LA DECADENCIA POLÍTICA

Sus múltiples enemigos y el paso del tiempo habían pasado factura al poderío hispánico, mermado en el mar desde la derrota de la Gran Armada contra Inglaterra en 1588 y muy debilitado económicamente por la permanente guerra terrestre contra los rebeldes holandeses. Felipe III quiso frenar esta última sangría humana —iniciada con la revuelta contra el duque de Alba en 1568— con una tregua, entre 1609 y 1621, que le permitiera restablecer sus arcas tras las sucesivas bancarrotas con las que acabó el reinado de su padre. La propuesta era un signo claro de debilidad que evidenciaba la incapacidad de una monarquía tan vasta para sostenerse, a pesar de las riquezas procedentes de América, más aun cuando los nobles al mando del gobierno (el duque de Lerma y su sucesor Uceda) aprovecharon el armisticio para expoliar cuanto pudieron la maltrecha hacienda de Castilla. Se sucedieron desde entonces las devaluaciones de moneda, a las que se sumaron la crisis en el campo, concentrado cada vez en menos manos tras la expulsión de los moriscos (1609), y las migraciones hacia la ciudad. El mundo, antaño firme y seguro, se tambaleaba, ahora inestable, bajo los pies del español del XVII, tal como explicaba el exministro Maravall:

Es así como la economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas, y junto a eso, la vigorización de la propiedad agraria y señorial, y el creciente empobrecimiento de las masas, crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco y que nos permiten llamar a éste con tal nombre. [3]

Las «fuerzas de imposición» eran, naturalmente, el absolutismo, el catolicismo tridentino y la sociedad estamental, tres poderes intocables para la literatura de la

época, que sólo aludirá a ellas con intención de adularlas.[4] Durante su privanza Olivares intentó devolver el prestigio político a la Monarquía, acosada por Francia, para lo que solicitó el apoyo económico de todos los reinos de la Corona con el fin de sostener a la milicia, hasta entonces pagada en exclusiva por Castilla. Pero su «Unión de Armas» fracasó por el levantamiento de portugueses y catalanes, lo que a la postre precipitó la defenestración del privado en 1643. Quince años más tarde el decrépito monarca firmaba la rendición de los Austrias entregando al rey francés a su hija María Teresa, junto con el Rosellón y la Cerdaña.

EL SENTIMIENTO DEL DESENGAÑO Y EL PASO DEL TIEMPO

Con todo esto, no debe extrañar que cundiera entre la república de las letras cierta sensación de pesimismo, cuando un siglo antes, durante la bonanza militar, parte de la misma se había abandonado a la exaltación imperialista (véanse las «Orientaciones...», apartado E). Ese sentimiento de desengaño impregnó de escepticismo todos los estratos de la sociedad, asentando entre los escritores la ética de la doctrina neoestoica, «una moral de decadencia», al decir de Luis Rosales, que la definía con estas vehementes palabras:

Desplaza a la moral heroica la moral estoica; la moral social, a la moral individual; establece el orden de la naturaleza, con independencia, y aun oposición al del espíritu; frente a las virtudes activas de la conformación social —fe, valentía, fidelidad, disciplina, trabajo, eficacia— opone las virtudes de la conformación individual —ascetismo, mesura, abnegación, renunciamiento—, y frente a la actitud esperanzada y creadora postula una actitud de resignación conformista.[5]

Esta moral de renuncia se podía apreciar ya en Aldana y Fray Luis, pero alcanza verdadera carta de naturaleza en los sonetos nº 82 y nº 83 de Quevedo y en la «Epístola moral a Fabio» de Andrés Fernández de Andrada (poema nº 76). Otras manifestaciones del desengaño fueron la recurrente imagen del navío naufragado

o los romances fronterizos del mar, subgénero inaugurado por Góngora con «Amarrado a un duro banco» (poema nº 57), que expresaba la impotencia ante la piratería berberisca que asolaba las costas mediterráneas españolas, especialmente las levantinas, desde las bases del norte de África.

No obstante, el tiempo fue el tema predilecto del Barroco. Sus estragos se evidenciaban en las ruinas de Itálica, tan celebradas por los poetas del círculo sevillano (nº 74 y nº 75) y en la efímera belleza de la mujer y de la rosa (nº 73 y nº 95). Aunque, de nuevo, la expresión más intensa de un lugar común, en este caso del tempus fugit, se aquilató en los poemas de Quevedo, donde el paso del tiempo se percibe «como un enfermo lo empieza a sentir en la agonía». Por eso, en un intento desesperado de trascender, proclamó en el mejor soneto de la literatura española, «Cerrar podrá mis ojos la postrera...» (poema nº 86), que al menos la pasión amorosa le sobreviviría, como sobrevivió al cambio de siglo sin extinguirse la tópica del petrarquismo en su ciclo poético Canta sola a Lisi. A la postre, como buen estoico, aceptaría resignado el desengaño buscando consuelo en una poesía filosófica que advertía de la inconsistencia de esa vida que no era más que un simple sueño. Otros, en cambio, intentarán capturar ese espejismo tan fugaz demorándose en lo sensual, lo que originará el gusto por el brillo y los colores, tan patente en las descripciones gongoristas o en los poemas florales de Francisco de Rioja. La amenaza constante de la muerte les empujaba así a exprimir la vida a través de la agudización de sus sentidos, aun siendo perfectamente conscientes de que esa belleza no era natural, sino un trampantojo engañoso, como reconocía Lupercio Leonardo de Argensola en su «Yo os quiero confesar, don Juan, primero,...» (nº 53). Y siendo así, ¿por qué no podía surgir entonces de la poesía una belleza artificial más intensa que la de la naturaleza?

LA POÉTICA DEL BARROCO Y EL CONCEPTISMO

Si el principio rector de la creación renacentista fue la imitación de los clásicos, la del Barroco se basó en la inventio, es decir, en la apuesta descarada por el artificio en detrimento del equilibrio tradicional entre fondo y forma, entre res y verba, por seguir la retórica latina. Lo cierto es que se trataba de un paso hacia delante en la estilización inherente al manierismo, y de una consecuencia lógica de la longevidad de los viejos y eternos temas, puesto que al autor no le quedaba

ya para destacarse sino buscar la novedad, bien por la exuberancia formal (ese colorismo y sinfonía acentual de la Fábula de Polifemo y Galatea), bien por la asociación ingeniosa de ideas, es decir, por el concepto, «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». Ésta es la definición que Baltasar Gracián da en su Agudeza y arte de ingenio (1642), donde cifraba en el conceptismo la clave de la poética barroca, algo que asumen hoy casi todos los críticos frente a la antaño irreconciliable dicotomía establecida entre los escritores formalistas o cultistas (Góngora) y los ingeniosos o conceptistas (Quevedo). Parece demostrado que unos y otros se proponían causar el mismo efecto: la sorpresa y complicidad del receptor; si bien sus caminos pudieran ser distintos, ambos estaban inspirados en la inventio. Los unos retaban al lector mediante la enmarañada alusión mitológica, la sintaxis y el léxico latinizantes, tan arduos de descifrar como lo son la dilogía, el zeugma o la metáfora arriesgada a los que tendían los otros, menos sensitivos: «lo que para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, ese es para el entendimiento el concepto», dirá otra vez con acierto el jesuita aragonés. En cualquier caso, ambos caminos se cruzaron infinidad veces, como demostró Dámaso Alonso, incluso en la poesía de Góngora, donde se reconocen rasgos de estilo tradicionalmente atribuidos al conceptismo.

LA POLÉMICA ANTICULTERANA

Precisamente la polémica generada desde 1613 por la difusión de los grandes poemas gongorinos («Las soledades» y la «Fábula de Polifemo y Galatea») puede considerarse el punto de arranque de esta fase barroca. Con ellos alcanzan su marchamo definitivo los aspectos estilísticos que venían apreciándose en sus sonetos manieristas anteriormente citados (nº 58 y nº 59). Sin embargo, la irrupción en el panorama poético de ese «arte literario alusivo, exclusivo de la lírica», como definía al gongorismo el hispanista B. Wardropper, dividió en dos bandos irreconciliables los tabernáculos literarios. Las mismas razones que llevaron a unos cuantos caballeros del Parnaso a admirar su lenguaje poético —tan novedoso y exclusivo, plagado de complejidades sintácticas, léxicas y semánticas— escandalizaron a la mayoría de los ingenios, que pronto motejaron a sus seguidores de culteranos, por la semejanza del término que designaba a aquellos seguidores de Lutero quienes, a su juicio, ofendían menos la fe católica

con su herejía que estos poetas con sus oscuridades el recto decir castellano.

También hubo quien admiró el talento de Góngora y despreció los abusos cometidos por sus imitadores. Fue el caso de Lope de Vega, enemigo íntimo del cordobés, como Quevedo. A pesar de ser fustigado por la llaneza de sus versos, el Fénix lo elogió en su Laurel de Apolo, a la vez que se burlaba de los giros incomprensibles de la nueva lengua. Claro que el antaño rival había ya muerto cuando se publicó la obra (1630), y el gongorismo, triunfante en un certamen poético promovido en 1618, había sido derrotado por los poetas «llanos» de su propia escuela en la justa poética celebrada en Madrid en 1622 con motivo de la beatificación de San Isidro, fecha en la que también muere el principal admirador de Góngora, el conde de Villamediana.

LA INVERSIÓN DEGRADANTE Y LA REALIDAD COTIDIANA

No sólo fueron víctimas de la parodia los usos lingüísticos de los culteranos; ni siquiera se libraron de la burla las divinidades mitológicas que, desde el Renacimiento, habían servido a los poetas para encarnar su sentir idealizado (véanse las «Orientaciones...», apartado Q). Ésta era otra consecuencia más de la crisis de los antiguos valores y sobre todo del progresivo desgaste de los modelos poéticos. Al otro lado del espejo del barroco, los tópicos amorosos del cancionero petrarquista se deformaron o invirtieron. Así, un anciano Lope de Vega dedicó parte de su último libro de poesía (Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, 1634) a cantar la belleza de la fregona Juana a través de un alter ego, distanciándose así del amor que le había consumido; Quevedo –siempre más lejos, siempre más intenso— transformó a la ninfa Dafne en una vulgar prostituta (poema nº 90), y la tradicional descriptio puellae en el retrato de una vieja hechicera («Rostro de blanca nieve, fondo en grajo...», nº 93), por no hablar de los excesos de sus jácaras y romances rufianescos.

Lo cotidiano adoptó también un protagonismo desconocido, y se afianzó como tema literario gracias a las escenas familiares recreadas por Lope de Vega (véanse las «Orientaciones...», apartado P), que tanto recuerdan a las figuras humanizadas en las Sagradas Familias de Murillo. Su plasmación artística se debía al mismo impulso de aprehensión de la realidad que había motivado el

sensualismo barroco, volcado ahora en capturar los pequeños detalles, como en los interiores pictóricos de la pintura flamenca del holandés Vermeer.

LA VARIEDAD COMO NORMA Y LAS MÚLTIPLES VOCES: LA SELVA

Se apreciaron, pues, muchas variaciones en el tratamiento de los viejos temas. La inventio y su prurito de novedad, aplicada al enorme caudal de tradiciones literarias que confluyeron en el Barroco, acabaron por germinar en una lírica exuberante y dispar, una auténtica selva poética. Allí, de la misma manera que resurgían las voces melancólicas del petrarquismo, crecían, sobre el sustrato del verso octosilábico, los romances que lo parodiaban. Las rígidas estructuras que trajo el primer Renacimiento apenas lograban contener la expansión de una poesía que tendía por igual hacia la amplificación frondosa del gongorismo o hacia el laconismo sutil del conceptismo. Las restricciones de la antigua preceptiva poética fueron sometidas a la misma tensión e inestabilidad que sufría el hombre barroco, por lo que los versos acabaron, sino rompiéndose, dislocándose en continuos hipérbaton. Así lo entendía y explicaba el maestro Dámaso Alonso:

> Para mí el Barroco es un arte en desequilibrio, un arte que no llegó a plasmar su genuina expresión. Era una inmensa fuerza que al brotar se encuentra con los módulos renacentistas. Al crecer, en la expansión, quiebra e inclina las columnas, encrespa la sintaxis, adelgaza los conceptos, tuerce los frontones, aprieta el verso, recarga la pedantería o el filosofismo, aborrasca el paisaje; y entre las palabras o las piedras, o los pensamientos de la obra de arte, parece como si se entrelazara el bosque y la naturaleza. [...] Pero aun torcidos o quebrados, los elementos clásicos, los moldes, estaban allí, en violento contraste con el ímpetu que los contorsiona. No; el ímpetu barroco habría necesitado una forma libre y nueva. No la encontró.[6]

Lo más cercano a esa nueva forma fue la silva, una combinación libre de heptasílabos y endecasílabos, cuya irregularidad permitía al autor la libertad

discursiva que le negaban las restrictivas estrofas italianas. En su cauce versal tan dúctil hallaron acomodo, por ejemplo, las selváticas descripciones de las Soledades gongorinas, que difícilmente lo habrían encontrado en otro esquema métrico.

La sucesión de varias generaciones de escritores fomenta también esa impresión de vastedad inabordable que suele generar en el estudioso la lírica del Barroco. Tradicionalmente suelen establecerse tres, tantas como promociones se fijaron de poetas petrarquistas. La primera fue la de los nacidos hacia 1560, Góngora y Lope de Vega, iniciadores y maestros de sus respectivas escuelas, a cuyo liderazgo debe sumarse el de los hermanos Argensola en la línea más clasicista. La segunda, nacida hacia 1580, incluye al conde de Villamediana y a Hortensio Paravicino, discípulos en cierta medida de Góngora, junto a Francisco de Rioja, continuador del clasicismo que practicaron otros sevillanos algo más veteranos (Francisco de Medrano y Rodrigo Caro); aunque la figura central de esta generación fue sin duda Quevedo, toda una literatura en sí mismo. La tercera, venida al mundo con el cambio de siglo, apenas ofreció poetas de relieve salvo dignos epígonos del gongorismo, como Bocángel (1603-1659), y la presencia, más dramática que lírica, de Calderón (1600-1681). La fama y la obra de este último atravesaron el Atlántico y sirvieron de modelo a la última representante señalada de la poesía de los Siglos de Oro, sor Juana Inés de la Cruz. Con los ecos de su postrera voz poética se cierra el período de mayor esplendor de la lírica castellana, cuyos mejores frutos esperan al lector a continuación.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso: Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1966, 5º ed. («Biblioteca Románica Hispánica», nº 1); existe reedición de 2008 («Nueva Biblioteca Románica Hispánica», nº 1).

Recoge una serie de aproximaciones desde el campo de la Estilística a la poesía de Garcilaso, Fray Luis, San Juan, Góngora, Lope y Quevedo.

AA. VV.: Historia y crítica de la literatura española, vol. II (Renacimiento), dirigido por F. López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980 y vol. III (Barroco), dirigido por Bruce W. Wardropper, Barcelona, Crítica, 1983 (reimpresas ambas en 2001).

Especialmente véanse en el primero las introducciones a la poesía del Renacimiento a cargo de Begoña López Bueno y Rogelio Reyes Cano («Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V», pp. 98-108) y la de Alberto Blecua («Fernando de Herrera y la poesía de su época», pp. 426-39). En el segundo destaca la introducción de J. M. Rozas y M. A. Pérez Priego al capítulo «Trayectoria de la poesía barroca» (pp. 631-741).

Blecua, José Manuel (ed.): Poesía de la Edad de Oro. I: Renacimiento, Madrid, Castalia, 1982 («Clásicos Castalia», nº 123); y II: Barroco, Madrid, Castalia, 1984 («Clásicos Castalia», nº 136), ambas reimpresas en 2003.

Se trata del repertorio más amplio de autores de su tiempo recogidos en una antología moderna, algunos de ellos inéditos hasta entonces. Aunque su fuerte no es la anotación de los poemas, resulta imprescindible para que el estudiante interesado amplíe el panorama de poetas del que parte esta antología.

Lapesa, Rafael: La trayectoria poética de Garcilaso, Madrid, Alianza Universidad, 1985.

Explica en el primer capítulo («La raíz hispánica») la amalgama de tradiciones en la poesía garcilasiana por su convivencia y raíces comunes en el siglo XV. En el segundo («La asimilación del arte nuevo»), ejemplifica con varias composiciones la lenta asimilación del petrarquismo. Después analiza la etapa

napolitana, cuando los referentes serán los autores italianos (Sannazaro) y latinos (Virgilio, Horacio, Ovidio). Finalmente, el capítulo tercero («La plenitud»), se centra en los años 1533-1536, en los que se gestaron sus mejores poemas.

López Bueno, Begoña (coord.), La renovación poética del Renacimiento al Barroco, Madrid, Síntesis, 2006 («Géneros y temas», nº 17). Ofrece un buen panorama de evolución de la poesía durante el Siglo de Oro, dirigido sobre todo a los estudiantes universitarios. Sus cinco capítulos estudian los cambios en la lírica siguiendo un orden cronológico («De 1526 al medio siglo. La innovación»; «De 1560 a 1580. La renovación»; «De 1580 a 1610. La transición»; «De 1610 a 1627. La culminación»; «De 1610 a 1627. Continuidad y dispersión»). Incluye asimismo selección de textos, índice nominal, glosario, cronología y bibliografía actualizada.

Por último no podemos dejar de recomendar visitar las páginas virtuales que el Centro virtual Cervantes dedicó al centenario de Garcilaso, con artículos fundamentales sobre la poesía del XVI de José Manuel y Alberto Blecua, Bienvenido Morros y José Montero. Su dirección virtual es: http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/garcilaso/anotaciones/obra.htm.

NOTA PREVIA

El objetivo fundamental de esta antología es ofrecer un panorama completo de la poesía del período conocido como Siglo de Oro a partir de los poemas representativos de las diferentes corrientes, aquellos que cualquier alumno de Bachillerato debería conocer, dispuestos en una línea cronológica según el año de nacimiento de sus autores. Con ese criterio se han seleccionado 101 composiciones de treinta y dos poetas diferentes. Huelga hacer referencia a toda una larga lista de editores que fijaron los textos que hemos copiado, modernizando, si no lo estaba ya, puntuación y ortografía, cuando ello no implicaba cambios en la pronunciación de los versos tal cual fueron concebidos. Por la misma razón también hemos marcado en el texto con su signo diacrítico habitual la diéresis métrica, mientras que otros recursos, como la sinéresis o la dialefa, se anotan.

Como ya se explicó en la «Introducción», no se establece una división por siglos ni por escuelas, ni siquiera entre Renacimiento y Barroco, con el fin de que sea el mismo lector quien, guiado por las llamadas de atención y las «Orientaciones para el estudio», pueda extraer sus propias conclusiones. Sí se han anotado exhaustivamente los poemas para facilitar la comprensión del léxico y la interpretación de los pasajes más complicados. Para esta labor anotadora nos hemos apoyado en otros trabajos de los que deben destacarse la Antología de la poesía española del Siglo de Oro (siglos XVI-XVII) de Pablo Jauralde Pou (Madrid, Espasa Calpe, 1999) y la Antología poética de los siglos XVI y XVII de Juan Montero (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006). Con ambos profesores, especialmente con el primero, reconocemos nuestra deuda.

ANTOLOGÍA

POÉTICA

DEL

SIGLO DE ORO

POESÍA DE TIPO TRADICIONAL

Estos poemillas de autor desconocido y muy difícil datación enraizaron en el pueblo, que los hizo suyos cantándolos a lo largo de un tiempo indeterminado (años, décadas, tal vez siglos en algún caso), hasta que por su éxito fueron recogidos en cancioneros musicales durante el siglo XVI. Suelen ser zéjeles o villancicos surgidos de un núcleo inicial (la cabeza) que da pie a una secuencia de versos de arte menor que suele repetirse (estribillo). Su estilo se caracteriza por los recursos de repetición, principalmente anáforas y paralelismos, y por un lenguaje arcaizante y simbólico. El tema dominante es el mal de amor, casi siempre de una joven burlada o abandonada.

1

Gentil caballero,

dédesme hora[7] un beso, siquiera por el daño

que me habéis fecho.[8]

Venía el caballero,

venía de Sevilla,

en huerta de monjas

limones cogía, y la prioresa[9]

prendas[10] le pedía:

siquiera por el daño

que me habéis fecho.

2

Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño.

Manda pregonar el rey
por Granada y por Sevilla
que todo hombre enamorado
que se case con su amiga:[11]
que el amor me quita el sueño.

Que se case con su amiga.
¿Qué haré, triste, cuitado,[12]
que era casada la mía?
Que el amor me quita el sueño.

Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño.

De velar[13] viene la niña,
de velar venía.

—Digasme tú, el ermitaño,
así Dios te dé alegría
si has visto por aquí pasar
las cosas que yo mas quería.
De velar venía.

—Por mi fe, buen caballero,
la verdad yo te diría:
yo la vi por aquí pasar
tres horas antes del día.
De velar venía.

Lloraba de los sus ojos, de la su boca[14] decía:
—Mal haya[15] el enamorado
que su fe no mantenía.
De velar venía.

Y maldito sea aquel hombre
que su palabra rompía,
más que más con las mujeres
a quien más se le debía.
De velar venía.

—Más maldita sea la hembra
que de los hombres se fía,
porque aquella es engañada
la que en palabras confía.
De velar venía.

CRISTÓBAL DE CASTILLEJO

(Ciudad Rodrigo, Salamanca, h. 1490–Viena, 1550)

Recibió una buena formación en la escuela catedralicia de su ciudad natal, de donde salió para servir como paje al Rey Católico y, tras la muerte de éste, a su nieto, también llamado Fernando, hermano de Carlos V. Hacia 1520 tomó el hábito de monje en el monasterio de San Martín de Valdeiglesias, pero sólo profesó hasta 1525. Entonces acudió a la llamada de su antiguo señor, ya coronado Rey de Romanos, a quien acompañó con el cargo de secretario. El resto de su vida transcurrió en la corte de Viena, donde se dedicó a la política; allí murió y allí sigue enterrado.

Maestro del octosílabo tradicional castellano, criticó a Boscán y Garcilaso por su asunción del petrarquismo en su famosa Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano (véase en los «Documentos y juicios críticos»). A pesar de ello, no fue el poeta reaccionario atado a la herencia medieval que algunos críticos describieron. En su fluido verso de arte menor se encuentran a menudo temas y motivos plenamente renacentistas, como la mitología, la crítica de la vida cortesana y, sobre todo, su exaltación del amor humano más atrevido y carnal.

4

A UNA DAMA LLAMADA ANA[[16]]

A nadie miráis, señora,

que, si no le falta el seso,[17]

no quede luego a la hora[18]

de vuestros amores preso.

Que os hizo Dios soberano
tan hermosa y escogida,
que es partido[19] muy más sano
la muerte de vuestra mano
que de otra mano la vida.

Y con tal conocimiento,
después que yo, triste, os vi,
sin placer vivo contento,
pues que por vos lo perdí.
Y tengo por buena andanza
el dolor que se me ordena,
que aunque me falte esperanza,
harto es bienaventuranza[20]
ser vos causa de mi pena.

5

SUEÑO

Yo mi señora, soñaba,

esta noche que pasó,
que desnudo como estaba,
a vuestra merced hallaba
sin camisa[21] como yo.

Y del placer que tenía,
soñaba que rescibía
tanta turbazón[22] y miedo,
que estaba gran rato quedo[23]
sin saber qué me haría.

Soñaba que estando así
tan turbado, despertastes,
y volviéndoos contra mí,
dijistes: —¿Quién anda ahí?
¡Mal hombre!, ¿por dónde entrastes?
Yo, por no dar ocasión
de mayor alteración,
muy pasito[24] respondía:
—No temáis, señora mía,
que pasos seguros son.

—¡Andá con Dios! ¿Qué queréis?
¡Oh, qué dañosa venida!
—Señora, no conocéis
al más vuestro que traéis
muerto mil veces en vida.
—¿Quién sois vos? —Yo soy aquel
a quien por seros más fiel
sois vos menos pïadosa;
vencístesme de hermosa
y mataisme de cruel.

—Bien me agrada la razón,[25]
pero no el atrevimiento.
—Donde sobra la pasión
no creáis que el corazón
pueda tener sufrimiento.
—¡Gentil escusa, por Dios,
si alguno os viese aquí a vos!
—No tengáis, señora, pena,
que la santa Magdalena[26]

está en guarda de los dos.

Esto diciendo, sentía
que a vos, señora, llegaba,
y claro me parecía
que el temor me defendía[27]
lo que el amor me mandaba.
Mas con miedo de perder
de gozar de tal mujer,
deseché los embarazos,[28]
y tomándoos en mis brazos,
di comienzo a mi placer.

Los ojos gozan de veros
y la boca de besaros;
yo descansaba en teneros,
vos pagasteis sin dineros
la deuda de desearos.
Y en estos actos, estando
de tanta gloria gozando
cual nadie puede sentir,

desperté para morir,

porque vivo deseando. 60

JUAN BOSCÁN

(Barcelona, ¿1487?–Perpiñán, 1542)

Nacido en el seno de una familia catalana acomodada, Boscán sirvió al rey Fernando de Aragón, a la casa de Alba como ayo e instructor y al emperador Carlos V en varias empresas militares. Hoy lo recordamos más por su traducción de El Cortesano, manual del perfecto caballero renacentista escrito por el italiano Castiglione, y sobre todo por ser el primero que trasvasó la poesía castellana a los metros italianos después de su famosa entrevista con Andrea Navagero. No alcanzó la altura lírica de Garcilaso, pero al menos —o precisamente por ello— se ocupó de que las obras de su amigo, ya muerto, se dieran a la imprenta junto a las suyas en 1543. Pasó sus últimos años junto a su joven esposa, Ana Girón, quien compensó las cuitas de amor que inspiraron sus versos.

6 [[29]]

Quien dice que la ausencia causa olvido

merece ser de todos olvidado.

El verdadero y firme enamorado

está, cuando está ausente, más perdido.

Aviva la memoria su sentido;

la soledad levanta su cuidado;[30]

hallarse de su bien[31] tan apartado

hace su desear más encendido.

No sanan las heridas en él dadas,
aunque cese el mirar que las causó,
si quedan en el alma confirmadas.

Que si uno está con muchas cuchilladas,
porque huya[32] de quien lo acuchilló,
no por eso serán mejor curadas.

7

Dulce soñar y dulce congojarme,[33]
cuando estaba soñando que soñaba;
dulce gozar con lo que me engañaba
si un poco más durara el engañarme.

Dulce no estar en mí, que figurarme
podía cuanto bien yo deseaba;
dulce placer, aunque me importunaba,
que alguna vez llegaba a despertarme.

¡Oh sueño, cuánto más leve y sabroso
me fueras si vinieras tan pesado,
que asentaras en mí[34] con más reposo!

Durmiendo, en fin, fui bienaventurado;
y es justo en la mentira ser dichoso
quien siempre en la verdad fue desdichado.

8

Garcilaso, que al bien siempre aspiraste,
y siempre con tal fuerza le seguiste,
que a pocos pasos que tras él corriste,
en todo enteramente le alcanzaste;

dime: ¿por qué tras ti no me llevaste,
cuando de esta mortal tierra partiste?
¿Por qué al subir a lo alto que subiste,
acá en esta bajeza me dejaste?

Bien pienso yo que si poder tuvieras

de mudar algo lo que está ordenado,[35] 10

en tal caso de mí no te olvidaras.

Que, o quisieras honrarme con tu lado,

o, a lo menos, de mí te despidieras;

o si esto no, después por mí tornaras.[36]

GARCILASO DE LA VEGA

(Toledo, ¿1501?–Muy, 1536)

El príncipe de los poetas castellanos nació en Toledo, hacia 1500 ó 1501, segundón de una familia de tradición literaria y militar. Luchó en la guerra de las Comunidades en el bando de Carlos I, quien le hizo contino de su guardia. Se embarcó, junto a Boscán, en la fallida expedición para socorrer Rodas del asedio turco. A su vuelta recibió el título de caballero de Santiago y se casó con doña Elena de Zúñiga, dama de Leonor de Austria. Con ocasión de las bodas del Emperador e Isabel de Portugal, celebradas en Sevilla y Granada, pudo conocer a Andrea Navagero y Baltasar de Castiglione, importantes humanistas ya mencionados, y a una bella portuguesa del séquito de la Emperatriz, llamada Isabel Freyre, quien se supone inspiró gran parte de su poesía. Hacia 1529 viajó junto al rey a Italia para su coronación papal, lo que le permitió conocer mejor la literatura de aquel país. Fue desterrado en 1532 a una isla del Danubio, probablemente cercana a Ratisbona, por haber apadrinado el matrimonio de su sobrino, que no contaba con la autorización del monarca. De allí lo sacó finalmente su amigo Pedro de Toledo, recién designado virrey de Nápoles, quien lo reclamó para su séquito. En esta ciudad culminó su formación humanística y literaria. De nuevo la guerra lo envió primero a Túnez y después a Francia como maestre de campo. Murió en 1536 a causa de las heridas producidas en el asalto a la fortaleza francesa de Muy.

Garcilaso compuso en sus inicios conceptuosos versos de arte menor, dentro de la tradición del cancionero del siglo XV, heredero de la poesía trovadoresca. Animado por Boscán comenzó a tantear el endecasílabo italiano, cuya rica variedad estrófica no tardó en asimilar, aunque sin abandonar del todo el estilo cancioneril. Sus estancias en Italia favorecieron la definitiva asunción de la nueva estética petrarquista, que supo trasladar al castellano con una musicalidad y profundidad lírica de la que careció su amigo. Tan sólo conservamos de su pluma sesenta composiciones: nueve coplas octosilábicas, cuarenta sonetos, cinco canciones, una epístola, dos elegías y tres églogas. La mayoría constituyen un cancionero dedicado a Isabel Freyre, es decir, la expresión íntima del sentimiento amoroso del poeta hacia su dama, a la manera de Petrarca. Así, sus poemas relatan una historia que parte de su primera impresión tras el encuentro

en Granada, pasa por el despecho debido al matrimonio de la portuguesa —con el vulgar Antonio de Fonseca, apodado «el Gordo»—, y culmina en el lamento desesperado por su muerte, a consecuencia de un parto. El orden en que se presenta nuestra selección (siete sonetos, una canción y algunos fragmentos de su «Égloga I») se atiene a esta evolución sentimental, frente a la tradicional disposición basada en criterios métricos, que establece la edición princeps de 1543, cuya numeración figura entre corchetes.

9

[SONETO V][[37]]

Escrito está en mi alma vuestro gesto,[38]
y cuanto yo escribir de vos deseo:
vos sola lo escribisteis; yo lo leo
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.[39]

En esto estoy y estaré siempre puesto;[40]
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito[41] del alma mismo os quiero.

Cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir, y por vos muero.

10

[SONETO I][[42]

Cuando me paro a contemplar mi estado
y a ver los pasos por do[43] me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas cuando del camino estó[44] olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido;
sé que me acabo,[45] y más he yo sentido
ver acabar comigo[46] mi cuidado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte[47]
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aún sabrá querello;[48]

que, pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?[49]

11

[SONETO IV]

Un rato se levanta mi esperanza,
mas, cansada de haberse levantado,
torna a caer, que deja, a mal mi grado,[50]
libre el lugar a la desconfïanza.

¿Quién sufrirá tan áspera mudanza
del bien al mal? ¡Oh corazón cansado,
esfuerza[51] en la miseria de tu estado,
que tras fortuna[52] suele haber bonanza!

Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos
romper un monte,[53] que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espeso;

muerte, prisión no pueden, ni embarazos,[54]
quitarme de ir a veros, como quiera,[55]
desnudo espirtu o hombre en carne y hueso.

12

[SONETO X][[56]]

¡Oh dulces prendas[57] por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas![58]

¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas que en tanto bien por vos me vía,[59]
que me habiades[60] de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?[61]

Pues en una hora junto me llevastes[62]
todo el bien que por términos[63] me distes,
llevame junto[64] el mal que me dejastes;
si no, sospecharé que me pusistes

en tantos bienes, porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

ÉGLOGA I

AL VIRREY DE NÁPOLES

[Fragmento][[65]]

Personas: SALICIO, NEMOROSO

[...]

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el[66] altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie de una alta haya, en la verdura
por donde una agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado;
él, con canto acordado[67]
al rumor que sonaba
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente,

como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía,
y así como presente,
razonando con ella,[68] le decía:

SALICIO

«¡Oh más dura que mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!
Estoy muriendo, y aun la vida temo;
témola con razón, pues tú me dejas,
que no hay sin ti el vivir para qué sea.[69]
Vergüenza he[70] que me vea
ninguno en tal estado,
de ti desamparado,
y de mí mismo yo me corro agora.[71]
¿De un alma te desdeñas ser señora
donde siempre moraste, no pudiendo
della salir un hora?
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

[...]

Por ti el silencio de la selva umbrosa,[72]
por ti la esquividad y apartamiento[73]
del solitario monte me agradaba;
por ti la verde hierba, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseaba.
¡Ay, cuánto me engañaba!
¡Ay, cuán diferente era
y cuán de otra manera
lo que en tu falso pecho se escondía!
Bien claro con su voz me lo decía
la siniestra corneja,[74] repitiendo
la desventura mía.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

[...]

Tu dulce habla, ¿en cúya oreja suena?[75]

Tus claros ojos, ¿a quién los volviste?

¿Por quién tan sin respeto me trocaste?[76]

Tu quebrantada fe, ¿dó la pusiste?

¿Cuál es el cuello que como en cadena

de tus hermosos brazos añudaste?

No hay corazón que baste,[77]

aunque fuese de piedra,

viendo mi amada hiedra

de mí arrancada, en otro muro asida,

y mi parra en otro olmo entretejida,

que no se esté con llanto deshaciendo

hasta acabar la vida.

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Con mi llorar las piedras enternecen

su natural dureza y la quebrantan;

los árboles parece que se inclinan;

las aves que me escuchan, cuando cantan,

con diferente voz se condolecen

y mi morir cantando me adevinan;

las fieras que reclinan

su cuerpo fatigado

dejan el sosegado

sueño por escuchar mi llanto triste.[[78]]

Tú sola contra mí te endureciste,

los ojos aun siquiera no volviendo

a los que tú hiciste

salir, sin duelo, lágrimas corriendo.»

[...]

NEMOROSO

«Corrientes aguas puras, cristalinas,

árboles que os estáis mirando en ellas,

verde prado de fresca sombra lleno,

aves que aquí sembráis vuestras querellas,

hiedra que por los árboles caminas,

torciendo el paso por su verde seno:

yo me vi tan ajeno

del grave mal que siento,

que de puro contento

con vuestra soledad me recreaba,

donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegría.

Y en este mismo valle, donde agora
me entristezco y me canso en el reposo,
estuve ya contento y descansado,
¡Oh bien caduco, vano y presuroso!
Acuérdome, durmiendo aquí algún hora,
que, despertando, a Elisa vi a mi lado.
¡Oh miserable hado![79]
¡Oh tela delicada,[80]
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!
Más convenible fuera aquesta suerte[81]
a los cansados años de mi vida,
que es más que el hierro fuerte,
pues no la ha quebrantado tu partida.

¿Dó están agora aquellos claros ojos

que llevaban tras sí, como colgada,

mi alma, doquier que ellos se volvían?

¿Dó está la blanca mano delicada,

llena de vencimientos y despojos,[82]

que de mí mis sentidos le ofrecían?

Los cabellos que vían[83]

con gran desprecio al oro

como a menor tesoro

¿adónde están, adónde el blanco pecho?

¿Dó la columna que el dorado techo[84]

con proporción graciosa sostenía?

Aquesto todo agora ya se encierra,

por desventura mía,

en la escura, desierta y dura tierra. [[85]]

¿Quién me dijera, Elisa, vida mía,

cuando en aqueste valle al fresco viento

andábamos cogiendo tiernas flores,

que habia[86] de ver, con largo apartamiento,

venir el triste y solitario día

que diese amargo fin a mis amores?

El cielo en mis dolores
cargó la mano tanto,
que a sempiterno[87] llanto
y a triste soledad me ha condenado;
y lo que siento más es verme atado
a la pesada vida y enojosa,
solo, desamparado,
ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa.

[...]

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,[88]
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda, [[89]]
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,

otros valles floridos y sombríos
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?»

14

[SONETO XI]

Hermosas ninfas,[90] que en el rio[91] metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas,

agora estéis labrando embebescidas[92]
o tejiendo las telas delicadas,
agora unas con otras apartadas
contándoos los amores y las vidas:

dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando,[93]

que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá despacio consolarme.

15

[SONETO XIII]

A Dafne[94] ya los brazos le crecían
y en luengos[95] ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi[96] que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían;[97]

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros[98] que aun bullendo[99] estaban:
los blancos pies en tierra se hincaban,[100]
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel[101] que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño![102]

¡Que con llorarla crezca cada día

la causa y la razón porque lloraba!

16

ODE AD FLOREM GNIDI [[103]]

Si de mi baja lira[104]

tanto pudiese el son que en un momento

aplacase la ira

del animoso[105] viento

y la furia del mar y el movimiento,

y en ásperas montañas

con el süave canto enterneciese

las fieras alimañas,

los árboles moviese

y al son confusamente los trujiese:[106]

no pienses que cantado

seria de mí,[107] hermosa flor de Gnido,

el fiero Marte[108] airado,

a muerte convertido,[109]

de polvo y sangre y de sudor teñido,

ni aquellos capitanes

en las sublimes ruedas colocados,

por quien los alemanes,

el fiero cuello atados,

y los franceses van domesticados;[110]

mas solamente aquella

fuerza de tu beldad seria cantada,

y alguna vez con ella

también seria notada[111]

el aspereza de que estás armada,

y cómo por ti sola

y por tu gran valor y hermosura,[112]

convertido en vïola,

llora su desventura

el miserable amante en tu figura.[113]

Hablo de aquel cativo
de quien tener se debe más cuidado,
que está muriendo vivo
al remo condenado,
en la concha de Venus amarrado.[114]

Por ti, como solía,
del áspero caballo no corrige
la furia y gallardía,
ni con freno la rige,
ni con vivas espuelas ya le aflige;

por ti con diestra mano
no revuelve la espada presurosa,
y en el dudoso llano
huye la polvorosa
palestra[115] como sierpe ponzoñosa;[116]
por ti su blanda musa,
en lugar de la cítera sonante,[117]
tristes querellas usa

que con llanto abundante
hacen bañar el rostro del amante;

por ti el mayor amigo
le es importuno, grave y enojoso:
yo puedo ser testigo,
que ya del peligroso
naufragio fui su puerto y su reposo,[118]

y agora en tal manera
vence el dolor a la razón perdida
que ponzoñosa fiera
nunca fue aborrecida
tanto como yo dél, ni tan temida.

No fuiste tú engendrada
ni producida de la dura tierra;[119]
no debe ser notada
que ingratamente yerra
quien todo el otro error de sí destierra.[120]

Hágate temerosa
el caso de Anajárete, y cobarde,
que de ser desdeñosa
se arrepentió[121] muy tarde,
y así su alma con su mármol arde.

Estábase alegrando
del mal ajeno el pecho empedernido[122]
cuando, abajo mirando,
el cuerpo muerto vido[123]
del miserable amante allí tendido,
y al cuello el lazo atado
con que desenlazó de la cadena
el corazón cuitado,[124]
y con su breve pena
compró la eterna punición ajena.[125]

Sentió[126] allí convertirse
en piedad amorosa el aspereza.
¡Oh tarde arrepentirse!
¡Oh última terneza!

¿Cómo te sucedió mayor dureza?

Los ojos se enclavaron
en el tendido cuerpo que allí vieron;
los huesos se tornaron
más duros y crecieron
y en sí toda la carne convertieron;[127]

las entrañas heladas
tornaron poco a poco en piedra dura;
por las venas cuitadas
la sangre su figura
iba desconociendo y su natura,[128]

hasta que finalmente,
en duro mármol vuelta y transformada,
hizo de sí la gente
no tan maravillada
cuanto de aquella ingratitud vengada.[129]

No quieras tú, señora,

de Némesis[130] airada las saetas
probar, por Dios, agora;
baste que tus perfetas[131]
obras y hermosura a los poetas
den inmortal materia,
sin que también en verso lamentable
celebren la miseria
de algún caso notable
que por ti pase, triste, miserable.

17

[SONETO XIII][[132]]

En tanto que de rosa y de azucena
se muestra la[133] color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió,[134] con vuelo presto[135]
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,[136]

el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que el tiempo airado[137] 10
cubra de nieve la hermosa cumbre.[138]

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera[139]
por no hacer mudanza en su costumbre.

DIEGO HURTADO DE MENDOZA

(Granada, 1503–¿Madrid?, 1575)

Del ilustre linaje de los Mendoza —era bisnieto del marqués de Santillana e hijo del conde de Tendilla—, don Diego ocupó puestos de responsabilidad como correspondía a los de su casta. Fue embajador de Carlos I en Venecia y Roma, su representante en el Concilio de Trento y gobernador de Siena; no supo administrar bien este último destino diplomático, por lo que cayó en desgracia. Un incidente en el alcázar de Madrid, ya en tiempos de Felipe II, motivó su prisión, de la que partió desterrado hacia su ciudad natal para servir al rey en la guerra contra los moriscos. Escribió su testimonio del conflicto, la famosa Guerra de Granada, valioso documento histórico y singular alegato antibelicista. Durante su larga y azarosa vida mantuvo su afición por los libros, materializada en una enorme colección de manuscritos que acabó cediendo a la biblioteca escurialense para obtener el perdón real. En los casi quince mil versos que se le atribuyen—un tercio de ellos tradicionales octosílabos y el resto de ascendencia italiana— se aprecian claramente dos tendencias: la amorosa de influencia petrarquista y la burlesca, parodia a veces grosera de la anterior.

18

Ahora en la dulce ciencia embebecido,[140]

ahora en el uso de la ardiente espada,

agora con la mano y el sentido

puesto en seguir la caza levantada;

ahora el pesado cuerpo esté dormido, 5

ahora el alma atenta y desvelada,
siempre en el corazón terné[141] esculpido
tu ser y hermosura entretallada.[142]
Entre gentes extrañas[143] do se encierra
el sol fuera del mundo y se desvía,
duraré y permaneceré de esta arte.[144]

En el mar, en el cielo, so[145] la tierra
contemplaré la gloria de aquel día,
que tu vista[146] figura en toda parte.

19

Señora, la del arco y las saetas,[147]
que anda siempre cazando en despoblado,
dígame, por su vida, ¿no ha topado
quien le meta las manos a las tetas?[[148]]

Andando entre las selvas más secretas
corriendo tras un corzo o venado
¿no ha habido un pastor desvergonzado

que le enseñe el son de las gambetas?[149]

Hará unos milagrones y asquecillos[150]
diciendo que a una diosa consagrada
nadie se atreverá, siendo tan casta.

Allá para sus ninfas eso basta,
mas acá para el vulgo ¡por Dios, nada!
que quienquiera se pasa dos gritillos.

SANTA TERESA DE JESÚS

(Ávila, 1515–Alba de Tormes, Salamanca, 1582)

Nacida para el siglo como Teresa de Ahumada, su infancia transcurrió en Ávila, entre devociones y libros de caballería. Profesó muy joven en los carmelitas, pero, desencantada de los usos monásticos, reformó la orden mediante la creación de la rama descalza, que extendió por toda Castilla con sus numerosas fundaciones conventuales. Personifica como nadie la acendrada espiritualidad de la Contrarreforma, que la elevó a los altares cuarenta años después de su muerte, en 1622. Su lírica, mística por antonomasia, intenta expresar la de por sí inefable experiencia de unión con Dios. De esta paradoja surge el poema seleccionado.

20

VILLANCICO[[151]]

Vivo sin vivir en mí

y tan alta vida espero

que muero porque no muero.

Vivo ya fuera de mí,

después que muero de amor,

porque vivo en el Señor,

que me quiso para sí;

cuando el corazón le di

puso en mí este letrero:
«Que muero porque no muero».

Esta divina unïón,
y el amor con que yo vivo,
hace a mi Dios mi cautivo
y libre mi corazón;
y causa en mí tal pasión
ver a mi Dios prisionero,
que muero porque no muero.

¡Ay, qué larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros,
esta cárcel y estos hierros
en que está el alma metida!
Sólo esperar la salida
me causa un dolor tan fiero,
que muero porque no muero.

Acaba ya de dejarme,
vida, no me seas molesta;

porque muriendo, ¿qué resta,

sino vivir y gozarme?

No dejes de consolarme,

muerte, que ansí[152] te requiero:

que muero porque no muero.

GUTIERRE DE CETINA

(Sevilla, h. 1517–Puebla de los Ángeles, México, 1557)

Amparado por su acomodada familia, bien situada dentro del comercio y la burocracia sevillanos, estudió y comenzó a escribir versos bajo el seudónimo de Vandalio. A los veinte años pasó brevemente por la corte de Valladolid, antes de llegar a Italia de soldado hacia 1538. Allí, como otros compañeros de su generación, se convirtió al petrarquismo, y recorrió igual que ellos parte de Europa siguiendo las campañas militares del Emperador. Abandonó la carrera de las armas —las letras, en cambio, lo acompañaron siempre— hacia 1546, cuando regresó a su ciudad natal, poco antes de pasar al Nuevo Mundo, donde su familia tenía intereses. Murió en 1557 tras ser confundido con otra persona por un marido celoso que le infligió varias cuchilladas. En su cancionero poético se aprecia la influencia del valenciano Ausias March y de la ya citada tendencia italianizante.

21

MADRIGAL[[153]]

Ojos claros, serenos,

si de un dulce mirar sois alabados,

¿por qué, si me miráis, miráis airados?[154]

Si cuanto más piadosos,

más bellos parecéis a aquel que os mira,

no me miréis con ira,

porque no parezcáis menos hermosos.

¡Ay tormentos rabiosos!

Ojos claros, serenos,

ya que así me miráis, miradme al menos.

22

Horas alegres que pasáis volando

porque a vueltas del bien[155] mayor mal sienta;

sabrosa noche que en tan dulce afrenta[156]

el triste despedir me vas mostrando;

importuno[157] reloj, que apresurando

tu curso, mi dolor me representa;

estrellas con quien nunca tuve cuenta,[158]

que mi partida[159] vais acelerando;

gallo[160] que mi pesar has denunciado;

lucero que mi luz va obscureciendo;[161]

y tú, mal sosegada y moza aurora;

si en vos cabe dolor de mi cuidado,[162]

id poco a poco el paso deteniendo,
si no puede ser más, siquiera un hora.

23

Entre armas, guerra, fuego, ira y furores,
que al soberbio francés[163] tienen opreso,
cuando el aire es más turbio y más espeso,
allí me aprieta el fiero ardor de amores.

Miro el cielo, los árboles, las flores,
y en ellos hallo mi dolor expreso,
que en el tiempo más frío y más avieso[164]
nacen y reverdecen mis temores.

Digo llorando: «¡Oh dulce primavera,
cuándo será que a mi esperanza vea
ver de prestar al alma algún sosiego!»

Mas temo que mi fin mi suerte fiera
tan lejos de mi bien quiere que sea,[165]

entre guerra y furor, ira, armas, fuego.

HERNANDO DE ACUÑA

(Valladolid, 1518–Granada, h.1580)

Como otros segundones de noble cuna, hubo de emprender la carrera de las armas para intentar prosperar. Muchos y variados destinos jalonaron su brillante hoja de servicios. Primero fue capitán en Italia, bajo el mando del marqués del Vasto, en cuya esposa María de Aragón puede que se inspirase la Galatea de sus versos. Pasó luego a Alemania para participar junto a Carlos V en la victoria de Mühlberg, donde se supo ganar la confianza del Emperador. Poco después le encargaría la traducción de El caballero determinado, de Olivier de la Marche y una delicada misión diplomática en el norte de África. Regresó a España hacia 1560 para casarse con su prima, Juana de Zúñiga, y buscar nuevo acomodo, que por fin encontró en Granada. Allí murió, empobrecido y desencantado con Felipe II, a quien había solicitado recompensa —mediante un memorial y varios elogios, como este soneto— por los bienes empeñados al servicio de su augusto padre.

24

AL REY NUESTRO SEÑOR[[166]]

Ya se acerca, señor, o ya es llegada

la edad gloriosa en que promete el cielo

una grey y un pastor solo en el suelo,[167]

por suerte a vuestros tiempos reservada;

ya tan alto principio, en tal jornada,[168] 5

os muestra el fin de vuestro santo celo[169]
y anuncia al mundo, para más consuelo,
un Monarca, un Imperio y una Espada;

ya el orbe de la tierra siente en parte
y espera en todo vuestra monarquía,[170]
conquistada por vos en justa guerra;

que, a quien ha dado Cristo su estandarte,
dará el segundo más dichoso día
en que, vencido el mar, venza la tierra.[171]

GREGORIO SILVESTRE

(Lisboa, 1520-Granada, 1569)

Aunque nacido en Lisboa, su vida transcurrió mayoritariamente en Granada, de cuya catedral fue organista desde 1541. De los testimonios de sus contemporáneos se deduce que debió ser persona de carácter sutil e ingenioso, buen jugador de ajedrez y especialista en la escritura cifrada. Hábil con el octosílabo, compuso en este verso numerosas letras y glosas. Igual que Castillejo, criticó el uso de metros italianos, si bien acabó volcando en ellos lo mejor de su vena lírica, inspirada en la religión y el amor.

25

ELEGÍA A LA MUERTE DE DOÑA MARÍA[[172]]

¡Ay muerte dura!, ¡ay dura y cruda muerte!,

¡ay muerte!, ¡y cuál me tienes[173]

de haber sido tan presta y presurosa!

Para mi mal, ¡qué cierta, fiera y fuerte,

y qué ligera vienes!,

y para el bien, ¡qué torpe y espaciosa![174]

Llevaste a la preciosa

y alegre y clara luz del alma mía:

murió doña María;

y ahora, por doblarme la querella,[175]
quieres que viva yo, muriendo ella.

Dejaste, ¡oh cruel muerte!, enriquecido
con este fiero asalto[176]
el cielo y todo el mundo arrüinado;
y sin ventura a mí, triste, perdido,
y miserable falto,[177]
y de todos los bienes despojado;
y al suelo desdichado
sin bien, sin luz, sin gloria y ornamento,
sin paz y sin contento,
privado el dulce mar de su tesoro;
y a todo el mundo en lamentable lloro.

Aquella dulce prenda[178] tan preciosa
de quien aun ser el suelo
pisado de sus pies no merecía,
que hizo la edad nuestra venturosa,
ahora pisa el cielo
adonde su virtud resplandecía,

y la serena mía,[179]
con alta voz sonora y dulce canto,
al muchas veces santo,[180]
alaba eternamente, demandando
la paz de quien por ella está llorando.

En todo lo que miro me parece
que muestra y representa
la funesta ocasión de mis dolores;
el sol se eclipsa y no me resplandece,
ni el fuego me calienta,
y las plantas me niegan sus olores,
los frutos sus sabores,
y todo bien, su gozo y alegría,
y la desdicha mía,
la fuente me secó donde manaba
el ser que a cualquier cosa se le daba.[181]

Mas tanto mi dolor, cruel, esquivo
crece, vive y revive,
cuanto más lejos de mi bien me veo;

mi clara luz es muerta y yo soy vivo;
yo muero y ella vive,
y della vive en mí sólo el deseo;
que es muerta no lo creo,
y voy por los lugares do la vía;
y con esta alegría
encuentro a quien me puede decir della...
¡Y no me atrevo a preguntar por ella!

Por ella en vivo fuego inextinguible
holgaba[182] que estuviera
mi alma consumida y abrasada;
en todo lo demás era imposible
que cosa me atrajera
si en esta piedra imán no era tocada,
y como enderezada
y el aguja llevase siempre al norte[183]
del celestial consorte,
no me quedó en la tierra otro consuelo,
sino que he de subir a verla al cielo.

Triste canción en lágrimas bañada,
toda deshecha en llanto,
la causa mostrarás del dolor tanto,
y sin ser preguntada
dirás cómo padecen siempre mengua
el corazón y el alma por la lengua.[184]

FRAY LUIS DE LEÓN

(Belmonte, Cuenca, 1527-Salamanca, 1591)

Procedía de una familia hidalga, aunque de origen converso, que ya había padecido el acoso inquisitorial. Siendo adolescente se trasladó a Salamanca para comenzar unos estudios a los que consagró su vida. Allí además ingresó en el convento de San Agustín. Alcanzó en 1561 el alto grado de Maestro de Teología y ese mismo año ganó la prestigiosa cátedra de Santo Tomás. Su excelencia académica le granjeó numerosas envidias entre sus rivales del ámbito universitario, los dominicos, quienes lo denunciaron a la Inquisición por traducir sin licencia al castellano el bíblico Cantar de los cantares. Sufrió por ello un largo proceso y cinco años de cárcel, tras los que fue absuelto y pudo regresar a sus clases. Poco antes de morir había sido elegido provincial en Castilla de su orden.

Su poesía se inspiró en las fuentes clásicas, sobre todo en el latino Horacio, cuyo estilo imitó en las versiones de sus Odas. Para expresar su ascetismo —caracterizado por el anhelo de soledad, el estudio y dedicación a la vida espiritual— utilizó sobre todo la lira garcilasiana, estrofa que, en adelante, se vinculará más a Fray Luis que al toledano. También debemos a su pluma obras doctrinales en prosa como La perfecta casada o De los nombres de Cristo.

26

VIDA RETIRADA[[185]]

¡Qué descansada vida

la del que huye[186] el mundanal ruïdo,

y sigue la escondida

senda,[187] por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido;

que no le enturbia el pecho[188]
de los soberbios grandes el estado,[189]
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio moro, en jaspe sustentado![190]

No cura[191] si la fama
canta con voz su nombre pregonera,
ni cura si encarama
la lengua lisonjera[192]
lo que condena la verdad sincera.

¿Qué presta[193] a mi contento
si soy del vano dedo señalado;
si, en busca deste viento,[194]
ando desalentado
con ansias vivas, con mortal cuidado?[195]

¡Oh monte, oh fuente, oh río!

¡Oh secreto seguro, deleitoso!

Roto casi el navío,

a vuestro almo[196] reposo

huyo de aqueste mar tempestuoso.[197]

Un no rompido[198] sueño,

un día puro, alegre, libre quiero;

no quiero ver el ceño

vanamente severo

de a quien la sangre[199] ensalza o el dinero.

Despiértenme las aves

con su cantar sabroso no aprendido;[200]

no los cuidados graves

de que es siempre seguido

el que al ajeno arbitrio está atenido.[201]

Vivir quiero conmigo;

gozar quiero del bien que debo al cielo,

a solas, sin testigo,

libre de amor, de celo,

de odio, de esperanzas, de recelo.

Del monte en la ladera,

por mi mano plantado tengo un huerto,

que con la primavera

de bella flor cubierto

ya muestra en esperanza el fruto cierto.

Y como codiciosa

por ver y acrecentar su hermosura,

desde la cumbre airosa

una fontana pura

hasta llegar corriendo se apresura.

Y luego, sosegada,

el paso entre los árboles torciendo,

el suelo de pasada

de verdura vistiendo

y con diversas flores va esparciendo.

El aire del huerto orea
y ofrece mil olores al sentido;
los árboles menea
con un manso ruïdo
que del oro y del cetro pone olvido.[202]

Ténganse su tesoro
los que de un falso leño[203] se confían;
no es mío ver el lloro
de los que desconfían
cuando el cierzo y el ábrego porfían.[204]

La combatida antena[205]
cruje, y en ciega noche el claro día
se torna, al cielo suena
confusa vocería,
y la mar enriquecen a porfía.

A mí una pobrecilla
mesa de amable paz bien abastada[206]
me baste; y la vajilla,

de fino oro labrada
sea de quien la mar no teme airada.

Y mientras miserable-[207]
mente se están los otros abrazando
con sed insacïable
del peligroso mando,
tendido yo a la sombra esté cantando.

A la sombra tendido,
de yedra y lauro eterno coronado,[208]
puesto el atento oído
al son dulce, acordado,
del plectro sabiamente meneado.[209]

27

A FRANCISCO DE SALINAS[[210]]

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,[211]
Salinas, cuando suena

la música estremada,[212]
por vuestra sabia mano gobernada.

A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.[213]

Y como se conoce,[214]
en suerte y pensamientos se mejora;
el oro desconoce,
que el vulgo vil adora,
la belleza caduca, engañadora.

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,[215]
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.

Ve cómo el gran Maestro,
aquesta inmensa cítara aplicado,[216]
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.

Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta;
y entrambas a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.[217]

Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él ansí se anega[218]
que ningún accidente
estraño y peregrino oye o siente.

¡Oh, desmayo dichoso!
¡Oh, muerte que das vida! ¡Oh, dulce olvido!
¡Durase en tu reposo,

sin ser restituido

jamás aqueste bajo y vil sentido![219]

A este bien os llamo,

gloria del apolíneo sacro coro,[220]

amigos a quien amo

sobre todo tesoro;

que todo lo visible es triste lloro.

¡Oh, suene de contino,[221]

Salinas, vuestro son en mis oídos,

por quien al bien divino

despiertan los sentidos

quedando a lo demás amortecidos!

28

NOCHE SERENA

Cuando contemplo el cielo

de innumerables luces adornado,

y miro hacia[222] el suelo

de noche rodeado,

en sueño y en olvido sepultado,

el amor y la pena

despiertan en mi pecho un ansia ardiente;

despiden larga vena[223]

los ojos hechos fuente;

Loarte,[224] y digo al fin con voz doliente:

«Morada de grandeza,[225]

templo de claridad y hermosura,

el alma, que a tu alteza

nació, ¿qué desventura

la tiene en esta cárcel[226] baja, escura?

¿Qué mortal desatino

de la verdad aleja así el sentido,

que, de tu bien divino

olvidado, perdido

sigue la vana sombra, el bien fingido?[227]

El hombre está entregado
al sueño, de su suerte no cuidando;
y con paso callado,
el cielo, vueltas dando,
las horas del vivir le va hurtando.[228]

¡Oh, despertad, mortales!
Mirad con atención en vuestro daño.
Las almas inmortales,
hechas a bien tamaño,[229]
¿podrán vivir de sombra y de engaño?

¡Ay, levantad los ojos
aquesta celestial eterna esfera!
Burlaréis los antojos[230]
de aquesa lisonjera
vida, con cuanto teme y cuanto espera.

¿Es más que un breve punto
el bajo y torpe suelo, comparado
con ese gran trasunto,[231]

do vive mejorado

lo que es, lo que será, lo que ha pasado?

Quien mira el gran concierto

de aquestos resplandores eternales,[232]

su movimiento cierto,

sus pasos desiguales

y en proporción concorde tan iguales;

la luna cómo mueve

la plateada rueda, y va en pos della[233]

la luz do el saber llueve,[234]

y la graciosa estrella

de amor[235] la sigue reluciente y bella;

y cómo otro camino

prosigue el sanguinoso Marte[236] airado,

y el Júpiter benino[237]

de bienes mil cercado,

serena el cielo con su rayo amado;

rodéase en la cumbre

Saturno, padre de los siglos de oro;[238]
tras él la muchedumbre
del reluciente coro[239]
su luz va repartiendo y su tesoro:

¿quién es el que esto mira
y precia la bajeza de la tierra,
y no gime y suspira
y rompe lo que encierra
el alma, y destos bienes la destierra?

Aquí vive el contento,
aquí reina la paz; aquí, asentado
en rico y alto asiento,
está el Amor sagrado,[240]
de glorias y deleites rodeado.

Inmensa hermosura
aquí se muestra toda, y resplandece
clarísima luz pura,
que jamás anochece;

eterna primavera aquí florece.

¡Oh campos verdaderos![241]
¡Oh prados con verdad frescos y amenos!
¡Riquísimos mineros![242]
¡Oh deleitosos senos![243]
¡Repuestos valles, de mil bienes llenos!»

29

SONETO[[244]]

Agora[245] con la aurora se levanta
mi Luz;[246] agora coge en rico nudo
el hermoso cabello; agora el crudo
pecho[247] ciñe con oro, y la garganta.

Agora, vuelta al cielo, pura y santa,
las manos y ojos bellos alza; y pudo
dolerse agora de mi mal agudo;[248]
agora incomparable tañe y canta.

Ansí[249] digo, y del dulce error llevado,
presente ante mis ojos la imagino,
y lleno de humildad y amor la adoro.

Mas luego vuelve en sí el[250] engañado
ánimo, y conociendo el desatino,
la rienda suelta largamente al lloro.

30

A LA SALIDA DE LA CÁRCEL

Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado.
Dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado,
y con pobre mesa y casa
en el campo deleitoso
con sólo Dios se compasa
y a solas su vida pasa
ni envidiado ni envidioso.

FRANCISCO DE LA TORRE

(¿?–h.1580)

La misma oscuridad nocturna descrita en sus poemas envuelve su biografía, de la que se ignora casi todo. Se le suele adscribir a la escuela poética de Salamanca, caracterizada por un estilo contenido frente al artificio manierista de la escuela andaluza, capitaneada por Herrera. Su obra fue editada por Quevedo en 1631 a modo de antídoto contra los excesos formalistas de los culteranos, los seguidores de Góngora.

31

SONETO 5

Sigo, Silencio,[251] tu estrellado manto
de transparentes lumbres guarnecido,[252]
enemigo del Sol esclarecido,
ave noturna de agorero canto.[253]

El falso mago Amor, con el encanto
de palabras quebradas por olvido,
convirtió mi razón y mi sentido;
mi cuerpo no, por deshacelle en llanto.

Tú, que sabes mi mal, y tú que fuiste
la ocasión principal de mi tormento,
por quien fui venturoso y desdichado,

oye tú solo mi dolor; que al triste
a quien persigue cielo violento[254]
no le está bien que sepa su cuidado.

32

SONETO 23 [[255]]

Bella es mi ninfa si los lazos de oro[256]
al apacible viento desordena;
bella, si de sus ojos enajena[257]
el altivo desdén, que siempre lloro;

bella, si con la luz[258] que sola adoro
la tempestad del viento y mar serena;
bella, si a la dureza de mi pena
vuelve las gracias del celeste coro.[259]

Bella si mansa, bella si terrible,

bella si cruda,[260] bella esquiva, y bella

si vuelve grave aquella luz del cielo,[261]

cuya beldad humana y apacible

ni se puede saber lo que es sin vella,[262]

ni vista entenderá lo que es el suelo.

FRANCISCO DE FIGUEROA

(Alcalá de Henares, h. 1530–Madrid, h. 1589)

El «divino» Figueroa —sus contemporáneos le honraron con este sobrenombre, igual que a Herrera y Aldana— fue instruido seguramente por Ambrosio de Morales en Alcalá antes de pasar muy joven a Italia como soldado. Hacia 1560 se trasladó a Francia al servicio del embajador Granvela, de donde regresó en 1561 para ingresar en el Cuerpo de Continos de Felipe II. Después realizó otros viajes diplomáticos a Flandes y Alemania.

Se le consideró un modelo de la ya citada escuela poética salmantina por la claridad de su poesía castellana e italiana, puesto que en ambas lenguas compuso dulces versos de inspiración petrarquista y platónica como los que siguen.

33

Partiendo de la luz[263] donde solía
venir su luz, mis ojos han cegado.
Perdió también el corazón cuitado
el precioso manjar de que vivía.

El alma desechó la compañía
del cuerpo y fuese tras el rostro amado;
así en mi triste ausencia he siempre estado
ciego y con hambre y sin el alma mía.

Agora que al lugar, do el pensamiento

nunca dejó, mis pasos presurosos

después de mil trabajos[264] me han traído,

cobraron luz mis ojos tenebrosos

y su pastura[265] el corazón hambriento,

pero no tornará el alma a su nido.

BALTASAR DEL ALCÁZAR

(Sevilla, 1530–1606)

De joven estudió Humanidades y puede que participara en alguna batalla naval, pero su vida adulta se aleja del modelo del poeta-soldado. Descendiente de conversos bien situados, sirvió muchos años a los duques de Alcalá administrando sus bienes rurales; finalmente adquirió una hacienda mediana a través del comercio. Frecuentó las academias sevillanas, junto a Herrera, Mal Lara y otros ingenios. Padeció gota o sífilis, o ambas tal vez, dado el carácter licencioso de su vida, que se aprecia en su poesía.

Destacan en su producción sus versos burlescos, que invitan a gozar de la vida y de la carne (en todos sus sentidos) y que contrastan con el idealismo petrarquista.

34

Tres cosas me tienen preso

de amores el corazón:

la bella Inés, el jamón,

y berenjenas con queso.[266]

Esta Inés, amantes, es

quien tuvo en mí tal poder,

que me hizo aborrecer

todo lo que no era Inés.

Trájome un año sin seso,[267]
hasta que en una ocasión
me dio a merendar jamón
y berenjenas con queso.

Fue de Inés la primer palma;[268]
pero ya juzgarse ha mal
entre todos ellos cuál
tiene más parte en mi alma.[269]
En gusto, medida y peso
no les hallo distinción:
ya quiero Inés, ya jamón,
ya berenjenas con queso.

Alega Inés su bondad;
el jamón, que es de Aracena;[270]
el queso y la berenjena
la española antigüidad.
Y está tan en fiel el peso[271]
que, juzgado sin pasión,
todo es uno: Inés, jamón,

y berenjenas con queso.

A lo menos este trato
destos mis nuevos amores
hará que Inés sus favores
nos los venda más barato.
Pues tendrá por contrapeso
si no hiciere razón,
una lonja de jamón
y berenjenas con queso.

FERNANDO DE HERRERA

(Sevilla, 1534–1597)

El segundo «divino» de los poetas quinientistas nació y se formó en Sevilla, donde no debió completar sus estudios, pues no logró título alguno. Sí recibió las órdenes menores, por lo que obtuvo un beneficio en la parroquia de San Andrés de Sevilla, del que debió de sustentarse mientras se dedicaba a labores de erudición, como sus monumentales Anotaciones a las obras de Garcilaso (1580), y a la poesía exaltadora de las glorias imperiales, de la que es buena muestra su canción a la victoria de Lepanto. Afectó decisivamente a su biografía la llegada a Sevilla en 1565 de Álvaro de Portugal y Leonor de Milán, condes de Gelves, cuya tertulia y patrocinio compartió con otros ingenios como Juan de Mal Lara y Baltasar del Alcázar. La condesa se convirtió desde entonces en la Luz de su sistema poético; así, la figura poética de doña Leonor se convirtió en la donna angelicata, objeto de adoración del poeta, cuyo amor motivaría su propia elevación espiritual y trascendencia. En 1582, cuando su musa falleció, publicó una antología de sus poesías (Algunas obras, de las que hemos seleccionado cuatro) la mayoría inspiradas por ella. Las versiones conservadas de sus poemas sobresalen por su rigor estilístico, rasgo esencial del manierismo por el que se caracteriza la escuela andaluza, a un paso de las formas barrocas. Murió a los 63 años, mientras preparaba una nueva edición de sus poesías.

35

SONETO III[[272]]

Pensé, mas fue engañoso pensamiento,

armar de duro hielo el pecho mío,

porque[273] el fuego de amor al grave frío

no desatase[274] en nuevo encendimiento.

Procuré no rendirme al mal que siento
y fue todo mi esfuerzo desvarío;
perdí mi libertad, perdí mi brío;
cobré un perpetuo mal, cobré un tormento.

El fuego al hielo destempló[275] en tal suerte,
que, gastando su humor,[276] quedó ardor hecho;
y es llama, es fuego todo cuanto espiro.

Este incendio no puede darme muerte;
que, cuanto de su fuerza más deshecho,
tanto más de su eterno afán respiro.

SONETO X

Rojo sol, que con hacha luminosa[277]
coloras[278] el purpúreo y alto cielo:
¿hallaste tal belleza en todo el suelo,

que iguale a mi serena Luz dichosa?

Aura[279] süave, blanda y amorosa,
que nos halagas con tu fresco vuelo:
¿cuando se cubre del dorado velo[280]
mi Luz, tocaste trenza más hermosa?

Luna, honor de la noche, ilustre coro
de las errantes lumbres y fijadas:[281]
¿consideraste tales dos estrellas?

Sol puro, Aura, Luna, llamas de oro,
¿oístes vos mis penas nunca usadas?
¿Vistes Luz más ingrata a mis querellas?

SONETO XXXVIII [[282]]

Serena Luz, en quien presente espira
divino amor,[283] que enciende y junto enfrena
el noble pecho que en mortal cadena[284]

al alto Olimpo[285] levantarse aspira;
ricos cercos dorados, do se mira
tesoro celestial de eterna vena;[286]
armonía de angélica sirena
que entre las perlas y el coral respira:

¿cuál nueva maravilla, cuál ejemplo
de la inmortal grandeza nos descubre
aquesa[287] sombra del hermoso velo?[288]

Que yo en esa belleza que contemplo,
aunque a mi flaca vista ofende y cubre,
la inmensa busco y voy siguiendo al cielo.

38

CANCIÓN I [[289]]

Voz de dolor, y canto de gemido,
y espíritu de miedo, envuelto en ira,
hagan principio acerbo a la memoria
de aquel día fatal aborrecido

que Lusitania[290] mísera suspira,
desnuda de valor, falta de gloria;
y la llorosa historia
asombre con horror funesto y triste
dende el áfrico Atlante y seno ardiente
hasta do el mar de otro color se viste;[291]
y do el límite rojo de Oriënte,
y todas sus vencidas gentes fieras,
ven tremolar de Cristo las banderas.

¡Ay de los que pasaron, confiados
en sus caballos y en la muchedumbre
de sus carros, en ti Libia desierta;[292]
y, en su vigor y fuerzas engañados,
no alzaron su esperanza a aquella cumbre
de eterna luz; mas con soberbia cierta
se ofrecieron[293] la incierta
vitoria; y sin volver a Dios sus ojos,
con yerto[294] cuello y corazón ufano
sólo atendieron siempre a los despojos![295]
Y el santo de Israel[296] abrió su mano,

y los dejó; y cayó en despeñadero
el carro y el caballo y caballero.

Vino el día cruel, el día lleno
de indinación,[297] de ira y furor, que puso
en soledad y en un profundo llanto
de gente, y de placer el reino ajeno.[298]
El cielo no alumbró, quedó confuso
el nuevo sol, presago[299] de mal tanto;
y con terrible espanto,
el Señor visitó sobre sus males,[300]
para humillar los fuertes arrogantes;
y levantó los bárbaros no iguales,[301]
que con osados pechos y constantes,
no busquen oro; mas con crudo hierro
venguen la ofensa y cometido yerro.

Los impios[302] y robustos, indinados
las ardientes espadas desnudaron
sobre la claridad y hermosura
de tu gloria y valor, y no cansados

en tu muerte, tu honor todo afearon,
mezquina Lusitania sin ventura;
y con frente segura
rompieron sin temor, con fiero estrago
tus armadas escuadras y braveza;
la arena se tornó sangriento lago,
la llanura con muertos, aspereza;
cayó en unos[303] vigor, cayó denuedo,
mas en otros, desmayo y torpe miedo.

¿Son éstos por ventura, los famosos,
los fuertes y belígeros[304] varones,
que conturbaron[305] con furor la tierra,
que sacudieron[306] reinos poderosos,
que domaron las hórridas naciones,
que pusieron desierto en cruda guerra
cuanto enfrena y encierra
el mar Indo, y feroces destruyeron
grandes ciudades?[307] ¿Dó la valentía?
¿Cómo así se acabaron y perdieron
tanto heroico valor en sólo un día;

y lejos de su patria derribados,
no fueron justamente sepultados?

Tales fueron aquestos, cual hermoso
cedro del alto Líbano, vestido
de ramos, hojas, con ecelsa[308] alteza;
las aguas lo criaron poderoso,
sobre empinados árboles subido,
y se multiplicaron en grandeza
sus ramos con belleza;
y, extendiendo su sombra, se anidaron
las aves que sustenta el grande cielo;
y en sus hojas las fieras engendraron,
y hizo a mucha gente umbroso velo;
no igualó en celsitud[309] y hermosura
jamás árbol alguno a su figura.

Pero elevóse con su verde cima,
y sublimó[310] la presunción su pecho,
desvanecido todo y confiado;
haciendo de su alteza sólo estima.

Por eso Dios lo derribó deshecho,
a los impios y ajenos entregado,
por la raíz cortado;
que opreso de los montes arrojados,
sin ramos y sin hojas, y desnudo,
huyeron de él los hombres espantados,
que su sombra tuvieron por escudo;
en su ruina y ramos, cuantas fueron,
las aves y las fieras se pusieron.

Tú, infanda[311] Libia, en cuya seca arena
murió el vencido reino lusitano,
y se acabó su generosa gloria,
no estés alegre y de ufanía llena,
porque tu temerosa y flaca mano
hubo,[312] sin esperanza, tal vitoria,
indina de memoria;
que si el justo dolor mueve a venganza
alguna vez el español coraje,
despedazada con aguda lanza,
compensarás muriendo el hecho ultraje;

y Luco,[313] amedrentado, al mar inmenso

pagará de africana sangre el censo.[314]

FRANCISCO DE ALDANA

(Nápoles, h.1537–Alcazarquivir, 1578)

Cierra la terna de poetas «divinos» el capitán Francisco de Aldana, quien, siguiendo los pasos de Garcilaso, murió también en combate. Había nacido en Nápoles, a la sazón ciudad española, poco después de que el toledano perdiera la vida en tierras francesas. Su familia se trasladó a Florencia y allí adquirió el joven Aldana destrezas indispensables para las armas y para las letras. Pronto sentó plaza de soldado, lo que le llevó a recorrer media Europa siguiendo a los tercios de Felipe II: debutó en la victoria de San Quintín contra los franceses (1557) y, ya como capitán al servicio del duque de Alba, realizó las campañas de Flandes (1567-76) donde resultó herido. Ansioso de retirarse, solicitó y se le concedió la alcaldía de la Mota de San Sebastián, para desde ese puesto servir mejor la voluntad real. Ésta le condujo finalmente a la célebre batalla de Alcazarquivir (1578), para la que el rey portugués don Sebastián había reclamado insistentemente su comparecencia. Allá en el desierto africano acabó sus días.

Su poesía fue parcialmente recogida y mal editada —según opinión de Quevedo — por su hermano Cosme de Aldana. La veta amorosa se expresa a través de un petrarquismo sui generis, en el que la sensualidad adquiere una presencia desconocida hasta la fecha, como se puede comprobar en el primer soneto. Los otros poemas ofrecen buena muestra de su evolución vital: de la exaltación belicista se pasa al anhelo de la vida retirada, plasmada en el último soneto y en la magistral lección de neoplatonismo que constituye la Epístola a Arias Montano (no incluida aquí).

39

—¿Cuál es la causa, mi Damón,[315] que estando

en la lucha de amor juntos, trabados,

con lenguas, brazos, pies y encadenados
cual vid que entre el jazmín se va enredando,
y que el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios, de chupar cansados,
en medio a tanto bien somos forzados
llorar y suspirar[316] de cuando en cuando?

—Amor, mi Filis bella, que allá dentro
nuestras almas juntó, quiere en su fragua
los cuerpos ajuntar también, tan fuerte

que, no pudiendo, como esponja el agua,
pasar del alma al dulce amado centro,[317]
llora el velo mortal[318] su avara suerte.

40

SONETO[[319]]

Otro[320] aquí no se ve que frente a frente
animoso escuadrón moverse guerra,[321]
sangriento humor teñir la verde tierra

y tras honroso fin[322] correr la gente.

Éste es el dulce son que acá se siente:
«¡España, Santïago, cierra, cierra!»,[323]
y por süave olor que el aire atierra[324]
humo de azufre dar con llama ardiente.

El gusto envuelto[325] va tras corrompida
agua, y el tacto sólo apalpa y halla
duro trofeo de acero ensangrentado,[326]

hueso en astilla, en él carne molida,
despedazado arnés, rasgada malla...
¡Oh, sólo de hombres dino[327] y noble estado!

41

El ímpetu crüel de mi destino,
¡cómo me arroja miserablemente
de tierra en tierra, de una en otra gente,
cerrando a mi quietud siempre el camino!

¡Oh, si tras tanto mal, grave y contino,[328]
roto su velo mísero y doliente,[329]
el alma, con un vuelo diligente,
volviese a la región de donde vino![330]

Iríame por el cielo en compañía
del alma de algún caro[331] y dulce amigo,
con quien hice común acá mi suerte.

¡Oh, qué montón de cosas le diría,
cuáles y cuántas, sin temer castigo
de fortuna, de amor, de tiempo y muerte!

42

RECONOCIMIENTO DE LA VANIDAD DEL MUNDO[[332]]

En fin, en fin, tras tanto andar muriendo,
tras tanto varïar vida y destino,
tras tanto, de uno en otro desatino,
pensar todo apretar, nada cogiendo,

tras tanto acá y allá yendo y viniendo,
cual sin aliento inútil peregrino,
¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino,
yo mismo de mi mal ministro siendo,[333]

hallo, en fin, que ser muerto en la memoria
del mundo es lo mejor que en él se asconde,[334]
pues es la paga dél muerte y olvido;

y en un rincón vivir con la vitoria
de sí,[335] puesto el querer tan sólo adonde
es premio el mismo Dios de lo servido.[336]

SAN JUAN DE LA CRUZ

(Fontíveros, Ávila, 1542–Úbeda, Jaén, 1591)

Juan de Yepes nació en el seno de una familia muy humilde de tejedores y creció huérfano de padre y pobre de solemnidad. En 1563 ingresó como novicio con el nombre de Juan de Santo Matía en el convento de los padres carmelitas, desde donde lo enviaron a estudiar Artes a Salamanca. En 1567 celebró su primera misa en Medina y allí lo enroló santa Teresa para la recién emprendida reforma de la orden del Carmelo, rematada poco después con la escisión entre calzados y descalzos. Ello le granjeó la hostilidad de sus hasta entonces hermanos, quienes, pretendiendo que se retractara, lo tuvieron, desde diciembre de 1577, ocho meses preso en su convento de Toledo. Cuando consiguió escapar continuó su labor reformadora por toda Andalucía hasta recalar en Úbeda, donde murió el 14 de diciembre. Fue beatificado en 1675, canonizado en 1726 y declarado patrón de los poetas españoles en 1952.

De su escasa producción —apenas una veintena de poesías, la mayoría romances y glosas a lo divino— destacan tres composiciones, cimas de la poesía española y universal: la Llama de amor viva, la Noche oscura y, sobre todos, el llamado Cántico espiritual, cuya primera versión redactó encerrado en prisión. La tradición literaria y la Iglesia católica los ha interpretado como la expresión perfecta de la hasta entonces inefable unión mística con Dios. Aquí, humanos o divinos, los ofrecemos simplemente como los magníficos poemas que son.

43

CÁNTICO ESPIRITUAL

[Fragmentos][[337]]

ESPOSA

¿Adónde te escondiste,

Amado, y me dejaste con gemido?

Como el ciervo huiste habiéndome herido;

salí tras ti clamando, y eras ido.[338]

Pastores, los que fuerdes[339]

allá por las majadas al otero,

si por ventura vierdes

aquél que yo más quiero,

decilde que adolezco, peno y muero.[340]

Buscando mis amores,

iré por esos montes y riberas;

ni cogeré las flores,

ni temeré las fieras,

y pasaré los fuertes[341] y fronteras.

¡Oh bosques y espesuras,

plantadas por la mano del Amado!

¡Oh prado de verduras,[342]

de flores esmaltado!,

decid si por vosotros ha pasado.

RESPUESTA DE LAS CRIATURAS

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura;[343]
y, yéndolos mirando,
con sola su figura[344]
vestidos los dejó de hermosura.[345]

ESPOSA

¡Ay!, ¿quién podrá sanarme?
Acaba de entregarte ya de vero;[346]
no quieras enviarme
de hoy más[347] ya mensajero,
que no saben decirme lo que quiero.
Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,[348]
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.

[...]

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados![349]
¡Apártalos, Amado,
que voy de vuelo!

ESPOSO

Vuélvete, paloma, que el ciervo vulnerado[350]
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

ESPOSA

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,[351]
las ínsulas[352] extrañas,

los ríos sonorosos,

el silbo de los aires amorosos,[353]

La noche sosegada

en par de[354] los levantes del aurora,

la música callada,

la soledad sonora,[355]

la cena que recrea y enamora.

[...]

ESPOSO

A las aves ligeras,

leones, ciervos, gamos saltadores,

montes, valles, riberas,

aguas, aires, ardores,

y miedos de las noches veladores:[356]

por las amenas liras

y canto de serenas[357] os conjuro

que cesen vuestras iras,

y no toquéis al muro,

porque la esposa duerma más seguro.

Entrado se ha la esposa

en el ameno huerto deseado,

y a su sabor[358] reposa,

el cuello reclinado

sobre los dulces brazos del Amado.

Debajo del manzano,

allí conmigo fuiste desposada;

allí te di la mano,

y fuiste reparada

donde tu madre fuera violada.[359]

ESPOSA

Nuestro lecho florido,

de cuevas de leones enlazado,[360]

en púrpura tendido,[361]

de paz edificado,

de mil escudos de oro coronado.

A zaga de tu huella

las jóvenes discurren[362] al camino;

al toque de centella,

al adobado vino,

emisiones de bálsamo divino.

En la interior bodega

de mi Amado bebí, y, cuando salía

por toda aquesta vega,

ya cosa no sabía,

y el ganado perdí que antes seguía.[363]

Allí me dio su pecho,

allí me enseñó ciencia muy sabrosa,

y yo le di de hecho

a mí, sin dejar cosa;[364]

allí le prometí de ser su esposa.

Mi alma se ha empleado

y todo mi caudal[365] en su servicio.

Ya no guardo ganado,

ni ya tengo otro oficio,

que ya sólo en amar es mi ejercicio.

[...]

ESPOSO

La blanca palomica
al arca con el ramo se ha tornado,[366]
y ya la tortolica
al socio[367] deseado
en las riberas verdes ha hallado.
En soledad vivía,
y en soledad ha puesto ya su nido,
y en soledad la guía
a solas su querido,
también en soledad de amor herido.

ESPOSA

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura[368]
al monte y al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

Y luego a las subidas
cavernas de la piedra nos iremos
que están bien escondidas,
y allí nos entraremos,
y el mosto de granadas gustaremos.
Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía,
y luego me darías
allí tú, vida mía,
aquello que me diste el otro día.
El aspirar del aire,
el canto de la dulce Filomena,[369]
el soto y su donaire
en la noche serena,
con llama que consume y no da pena.
Que nadie lo miraba,
Aminadab tampoco parescía,[370]
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía.

NOCHE OSCURA[[371]]

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

A escuras[372] y segura
por la secreta escala, disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a escuras y en celada,[373]
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

Aquésta[374] me guiaba
más cierto que la luz de mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.

¡Oh noche, que guiaste!
¡Oh noche amable más que el alborada![375]
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,[376]
y el ventalle[377] de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía
con su mano serena

en mi cuello hería,

y todos mis sentidos suspendía.

Quedeme y olvideme,

el rostro recliné sobre el Amado;

cesó todo, y dejeme,

dejando mi cuidado

entre las azucenas olvidado.[378]

45

LLAMA DE AMOR VIVA

¡Oh llama de amor viva,

que tiernamente hieres

de mi alma en el más profundo centro!;

pues ya no eres esquiva,

acaba ya, si quieres;

rompe la tela de este dulce encuentro.

¡Oh cauterio[379] suave!,

¡oh regalada llaga!,

¡oh mano blanda!, ¡oh toque delicado,

que a vida eterna sabe

y toda deuda paga!

Matando, muerte en vida la has trocado.

¡Oh lámparas de fuego, en cuyos resplandores

las profundas cavernas del sentido,

que estaba oscuro y ciego

con extraños primores

calor y luz dan junto[380] a su querido!

¡Cuán manso y amoroso

recuerdas[381] en mi seno,

donde secretamente solo moras

y en tu aspirar sabroso

de bien y gloria lleno,

cuán delicadamente me enamoras!

46

OTRAS A LO DIVINO

[Glosa de TRAS DE UN AMOROSO LANCE][[382]]

Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto
volé tan alto, tan alto[383]
que le di a la caza alcance.

Para que yo alcance diese
a aqueste lance divino,
tanto volar me convino
que de vista me perdiese;
y, con todo, en este trance
en el vuelo quedé falto,
mas el amor fue tan alto
que le di a la caza alcance.

Cuanto más alto subía
deslumbróseme la vista
y la más fuerte conquista
en escuro[384] se hacía,
mas, por ser de amor el lance
di un ciego y oscuro salto,

y fui tan alto, tan alto,

que le di a la caza alcance.

Cuanto más alto llegaba

de este lance tan subido,

tanto más bajo y rendido

y abatido me hallaba;

dije: no habrá quien alcance;

y abatíme[385] tanto, tanto,

que fui tan alto, tan alto,

que le di a la caza alcance.

Por una extraña manera

mil vuelos pasé de un vuelo,[386]

porque esperanza de cielo

tanto alcanza cuanto espera,

esperé sólo este lance;

y en esperar no fui falto,

pues fui tan alto, tan alto,

que le di a la caza alcance.

LUIS BARAHONA DE SOTO

(Lucena, Córdoba, 1548–Antequera, Málaga, 1595)

Estudiante de Medicina en Granada, trató allí con Acuña y con Hurtado de Mendoza y se hizo muy amigo de Gregorio Silvestre. A la muerte de éste se marchó a Osuna y luego a Sevilla, donde se graduó de Bachiller y discutió la estética de Herrera. En la malagueña Archidona se casó en dos ocasiones y ejerció con éxito su profesión, lo que le llevó hasta el puesto de teniente de corregidor. Se le recuerda por Las lágrimas de Angélica, poema narrativo inspirado en el Orlando de Ariosto, por algunas fábulas mitológicas y por bellos sonetos de factura manierista como el seleccionado.

47

¿A quién me quejaré de mi enemiga?[387]

¿Al tiempo? No es razón, que me ha burlado.

¿Al cielo? No es juez de mi cuidado.

Ni al fuego, pues el fuego me castiga.

¿Al viento? Ya no escucha mi fatiga,

que está en mis esperanzas ocupado.

¿A Amor? Es mi enemigo declarado

y en condenarme piensa que me obliga.[388]

Ya, pues ninguno de mi parte siento,
Filis[389] ingrata, a ti de ti me quejo;
juzguen tus ojos, reos y testigos.[390]

Y el tiempo, el cielo, el fuego, Amor y el viento
lloren mi muerte, pues mi causa dejo
en manos de mis propios enemigos.

MIGUEL DE CERVANTES

(Alcalá de Henares, 1547–Madrid, 1616)

No necesita mucha presentación el genial creador de Don Quijote: estudió en Madrid con López de Hoyos; partió a Italia, batalló y fue herido en Lepanto; padeció cinco años de cautiverio en Argel y, cuando regresó a España, sobrevivió sin pena ni gloria gracias a oficios que le dejaron tiempo para escribir varias novelas inmortales y no pocas obras de teatro. También cultivó la poesía y, de hecho, consideró este soneto con estrambote (con versos añadidos) la «honra principal» de sus escritos.

48

AL TÚMULO DEL REY FELIPE II DE SEVILLA[[391]]

«¡Voto a Dios[392] que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla![393]
Porque ¿a quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla!,
Roma triunfante en ánimo y nobleza.

Apostaré que el ánima del muerto,
por gozar este sitio, hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente».

Esto oyó un valentón y dijo: «Es cierto
cuanto dice voacé,[394] señor soldado,
y el que dijere lo contrario miente».

Y luego, incontinente,[395]
caló el chapeo,[396] requirió la espada,[397]
miró al soslayo, fuese y no hubo nada.

SONETOS ANÓNIMOS

La transmisión manuscrita de la poesía áurea favoreció el anonimato de aquellos autores que desearon ocultar su identidad, ya fuera por la inmoralidad de los asuntos tratados (el erotismo, por ejemplo), ya por las posibles responsabilidades derivadas en el caso de las sátiras y burlas. Tampoco el ejercicio de la poesía era considerado el más apropiado para las personas serias; de hecho, pocos autores imprimieron en vida sus poemas. Estos factores provocaron que todavía hoy queden un buen número de composiciones de dudosa o desconocida paternidad. Aquí seleccionamos dos de muy distinto tenor: la primera recuerda por su carnalidad y desenfado la sensualidad del primer Renacimiento; la segunda exhibe el fervor religioso del catolicismo postridentino en el inmediato Barroco.

49

El vulgo[398] comúnmente se aficiona
a la que sabe que es doncella y moza,
porque ansí[399] le parece al que la goza
que le coge la flor[400] de su persona.

Yo, para mí, más quiero una matrona[401]
que con mil arteficios se remoza,[402]
y, por gozar de aquel que la retoza,
una hora de la noche no perdona.

La doncella no hace de su parte,
cuando la gozan,[403] cosa que aproveche,
ni se menea ni da dulces besos.

Mas la otra lo hace de tal arte,[404]
y amores os dirá, que en miel y leche
convierte las medulas[405] de los huesos.

50

A CRISTO CRUCIFICADO

No me mueve,[406] mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor, muéveme el verte
clavado en una cruz y escarnecido,[407]
muéveme ver tu cuerpo tan herido,
muévenme tus afrentas[408] y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,
que aunque no hubiera cielo, yo te amara,
y aunque no hubiera infierno, te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera,
pues aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA

(Barbastro, Huesca, 1559–Nápoles, 1613)

A los Argensola se les suele citar juntos —no en vano estos dos hermanos aragoneses compartieron muchas atribuciones, aparte de los lazos familiares—, pero aquí cada uno tendrá su propia presentación.

Lupercio estudió Filosofía y Jurisprudencia en Huesca, y Retórica e Historia en Zaragoza, antes de trasladarse a Madrid. En la Corte frecuentó las academias poéticas, se casó y trabajó para nobles de importancia. Fue designado Cronista mayor del reino de Aragón poco antes de que retornara a su tierra en 1603, aunque todavía realizaría un viaje más como secretario del conde de Lemos (recién nombrado virrey de Nápoles) del que no regresaría. Su obra literaria (escribió poesía y teatro, fundamentalmente) destaca por un clasicismo contenido en lo formal, acorde con su carácter moralizante. Los dos sonetos seleccionados enraízan en el petrarquismo de viejo cuño, si bien se tiñen del pensamiento neoestoico ya perceptible en otros poetas del siglo anterior.

51

AL SUEÑO

Imagen espantosa de la muerte,

sueño crüel, no turbes más mi pecho,

mostrándome cortado el nudo estrecho,[409]

consuelo sólo de mi adversa suerte.

Busca de algún tirano el muro fuerte, 5

de jaspe las paredes, de oro el techo,[410]
o el rico avaro en el angosto lecho,
haz que temblando con sudor despierte.

El uno vea el popular tumulto[411]
romper con furia las herradas puertas,
o al sobornado siervo el hierro oculto.[412]

El otro sus riquezas, descubiertas
con llave falsa o con violento insulto,
y déjale al amor sus glorias ciertas.

52

No fueron tus divinos ojos, Ana,
los que al yugo amoroso me han rendido;
ni los rosados labios, dulce nido
del ciego niño,[413] donde néctar mana;[414]

ni las mejillas de color de grana;
ni el cabello, que al oro es preferido;

ni las manos, que a tantos han vencido;
ni la voz, que está en duda si es humana.

Tu alma, que en todas tus obras se trasluce,
es la que sujetar pudo la mía,
porque fuese inmortal su cautiverio.

Así todo lo dicho se reduce
a sólo su poder, porque tenía
por ella cada cual su ministerio.[415]

BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA

(Barbastro, 1561–Zaragoza, 1631)

Cursó los mismos estudios que su hermano en Huesca y Zaragoza, aunque luego los completó con Teología y Derecho Canónico en Salamanca, donde conoció y admiró a Fray Luis. Fue conocido como el Rector de Villahermosa, pues administró las parroquias del duque homónimo hasta 1592. Después, buscando su suerte tras los pasos de la corte, la siguió en sus traslados entre Madrid y Valladolid. En 1613 viajó a Nápoles al servicio del conde de Lemos, igual que su hermano, a quien sucedió a su muerte en el cargo de Cronista mayor de Aragón, adonde finalmente regresó. Su poesía se editó póstumamente junto a la de Lupercio en 1632. Hasta entonces había circulado manuscrita, por lo que en ocasiones cuesta deslindar los poemas de uno y otro, como sucede en este caso.

53

A UNA MUJER QUE SE AFEITABA[416] Y ESTABA HERMOSA

Yo os quiero confesar, don Juan, primero,
que aquel blanco y color[417] de doña Elvira
no tiene de ella más, si bien se mira,
que el haberle costado su dinero.

Pero tras eso confesaros quiero
que es tanta la beldad[418] de su mentira,
que en vano a competir con ella aspira

belleza igual de rostro verdadero.

Mas ¿qué mucho[419] que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así Naturaleza?

Porque ese cielo azul que todos vemos,
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE

(Córdoba, 1561-1627)

Hijo de un matrimonio hidalgo de procedencia vasco-navarra, se ganó la vida como canónigo de la catedral cordobesa, cargo que había heredado de su tío, para lo cual tuvo antes que ordenarse de menores y estudiar Cánones en Salamanca. No debía de tomarse muy en serio los gajes de su profesión, pues en 1588 fue acusado ante el obispo de asistir poco al coro, hablar durante los oficios, ir a los toros, tratar con comediantes y escribir coplas livianas, por lo que fue multado. Desde entonces viajó en comisión de su cabildo por Navarra, Andalucía y las dos Castillas hasta 1609, cuando regresó a su ciudad natal. En 1617 se instaló en Madrid, donde comenzó a medrar, después de ordenarse sacerdote y ser nombrado capellán de honor del rey. Su suerte empeoró en 1622, cuando murieron Rodrigo Calderón y el conde de Villamediana, sus principales valedores. Padeció entonces los rigores de la pobreza, acentuados por la inquina de algunos enemigos como Quevedo, quien, al parecer, compró la casa que habitaba sólo para desahuciarlo. Tras enfermar gravemente en 1626, regresó a su hogar cordobés y allí, muy falto de memoria, acabó sus días. Fue enterrado en la capilla de San Bartolomé, en la misma catedral.

Fue, como Garcilaso en la centuria anterior, el poeta más influyente de su siglo. Dotado de una enorme habilidad que le permitió practicar con maestría casi todos los subgéneros poéticos, buscó llevar lo más lejos posible la complejidad formal del manierismo hasta crear un lenguaje propio al alcance de unos pocos elegidos, que plasmó en las Soledades y en la Fábula de Polifemo y Galatea (hacia 1613). Elogiadas a la par que repudiadas, estas obras constituyen el prototipo del considerado estilo gongorino, tan complejo y oscuro según la opinión tradicional. En realidad la dificultad innegable de esta poesía no era una exclusiva de Góngora; antes bien, constituye un rasgo esencial de la lírica barroca. Más que por su novedad, se caracterizó por el uso extremo de ciertos recursos: hipérbatos derivados de la predilección por la sintaxis latina, cultismos semánticos, metáforas audaces, crípticas alusiones mitológicas y un marcado ritmo acentual (véanse las «Orientaciones para el estudio», apartado Ñ).

LETRILLA[[420]]

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola,
ayer por casar,
viendo que sus ojos[421]
a la guerra van,
a su madre dice,
que escucha su mal:
dejadme llorar
orillas del mar.

Pues me distes, madre,
en tan tierna edad
tan corto el placer,
tan largo el pesar,
y me cautivastes
de quien hoy se va
y lleva las llaves

de mi libertad:
dejadme llorar
orillas del mar.

En llorar conviertan
mis ojos, de hoy más,[422]
el sabroso oficio
del dulce mirar,
pues que no se pueden
mejor ocupar,
yéndose a la guerra
quien era mi paz:
dejadme llorar
orillas del mar

No me pongáis freno
ni queráis culpar;
que lo uno es justo,
lo otro por demás.[423]
Si me queréis bien
no me hagáis mal;

harto peor fuera
morir y callar:
dejadme llorar
orillas del mar.

Dulce madre mía,
¿quién no llorará,
aunque tenga el pecho
como un pedernal,
y no dará voces
viendo marchitar
los más verdes años
de mi mocedad?
Dejadme llorar
orillas del mar.

Váyanse las noches,
pues ido se han
los ojos que hacían
los míos velar;
váyanse y no vean

tanta soledad,
después que en mi lecho
sobra la mitad:
dejadme llorar
orillas del mar.

55

ÁNDEME YO CALIENTE Y RÍASE LA GENTE[[424]]

Traten otros del gobierno
del mundo y sus monarquías,
mientras gobiernan mis días
mantequillas y pan tierno,
y las mañanas de invierno
naranjada[425] y aguardiente,
y ríase la gente.

Coma en dorada vajilla
el príncipe mil cuidados
como píldoras dorados,
que yo en mi pobre mesilla

quiero más[426] una morcilla
que en el asador reviente,
y ríase la gente.

Cuando cubra las montañas
]de plata y nieve el enero,
tenga yo lleno el brasero
de bellotas y castañas,
y quien las dulces patrañas
del Rey que rabió me cuente,[427]
y ríase la gente.

Busque muy en hora buena
el mercader nuevos soles;[428]
yo conchas y caracoles
entre la menuda arena,
escuchando a Filomena[429]
sobre el chopo de la fuente,
y ríase la gente.

Pase a media noche el mar

y arda en amorosa llama
Leandro por ver su dama;[430]
que yo más quiero pasar
del golfo de mi lagar
la blanca o roja corriente,[431]
y ríase la gente.

Pues Amor es tan cruel,
que de Píramo y su amada
hace tálamo una espada,
do se junten ella y él,[432]
sea mi Tisbe un pastel,
y la espada sea mi diente,
y ríase la gente.

56

SONETO[[433]]

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido[434] al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el[435] llano

mira tu blanca frente al lilio[436] bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del[437] luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o víola[438] troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

57

Amarrado al duro banco
de una galera turquesca,
ambas manos en el remo
y ambos ojos en la tierra,

un forzado de Dragut[439]
en la playa[440] de Marbella
se quejaba al ronco son
del remo y de la cadena:

«¡Oh sagrado mar de España,
famosa playa serena,
teatro donde se han hecho
cien mil navales tragedias!

Pues eres tú el mismo mar
que con tus crecientes[441] besas
las murallas de mi patria,
coronadas y soberbias,

tráeme nuevas de mi esposa,
y dime si han sido ciertas
las lágrimas y suspiros
que me dice por sus letras;[442]

porque si es verdad que llora
mi captiverio en tu arena,
bien puedes al mar del Sur[443]
vencer en lucientes perlas.

Dame ya, sagrado mar,
a mis demandas respuesta,
que bien puedes, si es verdad
que las aguas tienen lengua;[444]

pero, pues no me respondes,
sin duda alguna que es muerta,
aunque no lo debe ser,
pues que vivo yo en su ausencia.

Pues he vivido diez años
sin libertad y sin ella,
siempre al remo condenado,
a nadie matarán penas!»

En esto se descubrieron

de la religión[445] seis velas,
y el cómitre[446] mandó usar
al forzado de su fuerza.

58

La dulce boca que a gustar convida
un humor[447] entre perlas distilado,
y a no invidiar aquel licor sagrado[448]
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,[449]

amantes, no toquéis, si queréis vida;
porque entre un labio y otro colorado
Amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas,[450] que a la Aurora
diréis que, aljofaradas[451] y olorosas
se le cayeron del purpúreo seno;

manzanas son de Tántalo,[452] y no rosas,

que pronto huyen del que incitan ahora
y sólo del Amor queda el veneno.

59[[453]]

De pura honestidad templo sagrado,
cuyo bello cimiento y gentil muro
de blanco nácar y alabastro[454] duro
fue por divina mano fabricado;

pequeña puerta de coral preciado,
claras lumbreras[455] de mirar seguro,
que a la esmeralda fina el verde puro
habéis para viriles[456] usurpado;

soberbio techo, cuyas cimbrias[457] de oro
al claro sol, en cuanto en torno gira,
ornan de luz, coronan de belleza;

ídolo bello, a quien humilde adoro,
oye piadoso al que por ti suspira,

tus himnos canta, y tus virtudes reza.

60

A CÓRDOBA

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río,[458] gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas![459]

¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia[460] el cielo y dora el día!
¡Oh siempre glorïosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas![461]

Si entre aquellas rüinas y despojos
que enriquece Genil y Dauro baña[462]
tu memoria no fue alimento mío,

nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,

tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!

61

FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA[[463]]

[Fragmento]

[...]

Donde espumoso el mar sicilïano
el pie argenta de plata[464] al Lilibeo,[465]
bóveda o de las fraguas de Vulcano[466]
o tumba de los huesos de Tifeo,[467]
pálidas señas cenizoso un llano,
cuando no del sacrílego deseo,
del duro oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta[468] de su boca.

Guarnición[469] tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña[470]
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña;

caliginoso[471] lecho, el seno obscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.[472]

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso[473] donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrío
de los montes esconde: copia bella[474]
que un silbo junta y un peñasco sella.

Un monte era de miembros eminente[475]
este —que, de Neptuno hijo fiero,[476]
de un ojo ilustra el orbe[477] de su frente,
émulo casi del mayor lucero—[478]
cíclope, a quien el pino más valiente,
bastón, le obedecía, tan ligero,
y al grave peso[479] junco tan delgado,

que un día era bastón y otro cayado.[480]

Negro el cabello, imitador undoso[481]
de las oscuras aguas del Leteo,[482]
al viento que lo peina proceloso[483]
vuela sin orden, pende sin aseo;
un torrente es su barba, impetüoso
que, adusto hijo de este Pirineo,[484]
su pecho inunda, o tarde, o mal, o en vano
surcada aun de los dedos de su mano.

[...]

Ninfa de Doris[485] hija, la más bella,
adora, que vio el reino de la espuma;
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus Gracias suma.[486]
Son una y otra luminosa estrella
lucientes ojos de su blanca pluma:
si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno.[487]

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos[488] deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.
De su frente la perla es, eritrea,[489]
émula vana; el ciego dios[490] se enoja,
y, condenado su esplendor, la deja
pender en oro al nácar de su oreja.[491]

[...]

La fugitiva ninfa, en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al sol ardiente,[492]
tantos jazmines cuanta hierba esconde
la nieve de sus miembros, da a una fuente.[493]
Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro, y dulcemente
al sueño da sus ojos la armonía,
por no abrasar con tres soles el día.[494]

Salamandria del Sol, vestido estrellas,
latiendo el can del cielo estaba,[495] cuando
(polvo el cabello, húmidas centellas,
si no ardientes aljófares,[496] sudando)
llegó Acis, y de ambas luces bellas
dulce occidente viendo al sueño blando,[497]
su boca dio, y sus ojos, cuanto pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo.[498]

Era Acis un venablo de Cupido,[499]
de un fauno —medio hombre, medio fiera—,
en Simetis, hermosa ninfa, habido,[500]
gloria del mar, honor de su ribera.
El bello imán, el ídolo dormido,
que acero sigue, idólatra venera,
rico de cuanto el huerto ofrece pobre,
rinden las vacas y fomenta el robre.[501]

[...]

Acis, aún más de aquello que dispensa

la brújula[502] del sueño vigilante,
alterada la ninfa esté o suspensa,
Argos[503] es siempre atento a su semblante,
lince penetrador de lo que piensa,
cíñalo bronce o múrelo diamante:
que en sus paladïones41[504] Amor ciego,
sin romper muros introduce fuego.

El sueño de sus miembros sacudido,
gallardo el joven la persona ostenta,
y, al marfil luego de sus pies rendido,
el coturno[505] besar dorado intenta.
Menos ofende el rayo prevenido
al marinero, menos la tormenta
prevista le turbó, o pronosticada:
Galatea lo diga, salteada.

Más agradable, y menos zahareña,[506]
al mancebo levanta venturoso,
dulce ya conociéndole y risueña
paces no al sueño, treguas sí al reposo.[507]

Lo cóncavo hacía de una peña
a un fresco sitïal dosel umbroso,[508]
y verdes celosías unas yedras,
trepando troncos y abrazando piedras.

Sobre una alfombra, que imitara en vano
el tirio[509] sus matices (si bien era
de cuantas sedas ya hiló, gusano,
y, artífice, tejió la primavera)
reclinados, al mirto más lozano
una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló,[510] cuyos gemidos
(trompas de amor) alteran sus oídos.

El ronco arrullo al joven solicita,[511]
mas, con desvíos Galatea suaves
a su audacia los términos limita,
y el aplauso al concento[512] de las aves.
Entre las ondas y la fruta, imita
Acis al siempre ayuno en penas graves:
que, en tanta gloria, infierno son no breve

fugitivo cristal, pomos de nieve.[513]

No[514] a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.
Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,[515]
negras vïolas, blancos alhelíes,
llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis ya y de Galatea.

[...]

62

DE UNA DAMA QUE, QUITÁNDOSE UNA SORTIJA, SE PICÓ CON UN ALFILER[[516]]

Prisión[517] del nácar era articulado,
de mi firmeza un émulo[518] luciente,
un dïamante, ingenïosamente
en oro también él aprisionado.

Clori,[519] pues, que a su dedo apremïado
de[520] metal aun precioso no consiente,
gallarda un día, sobre impacïente,[521]
lo redimió del vínculo[522] dorado.

Mas ay, que insidïoso[523] latón breve
en los cristales de su bella mano
sacrílego divina sangre bebe:

púrpura ilustró menos indïano[524]
marfil; invidïosa sobre nieve,
claveles deshojó la Aurora en vano.

63

DE LA BREVEDAD ENGAÑOSA DE LA VIDA

Menos solicitó veloz saeta
destinada señal,[525] que mordió aguda,
agonal carro[526] en la arena muda
no coronó con más silencio meta,

que presurosa corre, que secreta,[527]
a su fin nuestra edad. A quien lo duda,
fiera que sea de razón desnuda,
cada sol repetido es un cometa.[528]

Confiésalo Cartago,[529] ¿y tú lo ignoras?
Peligro corres, Licio,[530] si porfías
en seguir sombras y abrazar engaños.

Mal te perdonarán a ti las horas,
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO

(Madrid, 1562-1635)

El «Fénix de los ingenios españoles» fue hijo de un humilde bordador procedente de la montaña cántabra, lo que garantizaba una ascendencia limpia según las convenciones de su tiempo. Muy pronto dio muestras de su precocidad literaria: si creemos su propio testimonio, a los cinco años ya escribía versos y a los doce compuso su primera comedia. Es seguro que estudió con los jesuitas en el Colegio Imperial de la madrileña calle Toledo, pero no está documentado que alcanzara el grado de Bachiller en Alcalá, de lo que también se jactaba. Cumplió con el Imperio en 1582 mediante su participación en la campaña naval de la Isla Terceira (una de las actuales Azores), solventada con triunfo español sobre los portugueses. A su regreso a Madrid comenzó su carrera dramática en los corrales de comedias de la corte, a los que surtió de cientos de obras gracias a una fecundidad prodigiosa, origen de sus apelativos («Monstruo de la naturaleza» le llamó Cervantes) y de su fama. Al mismo tiempo que su carrera de escritor arrancó su currículo de gran amante, que alimentó siempre su proceso creativo. Condenado a ocho años de destierro alejado de Madrid y a dos fuera de Castilla por los libelos contra Elena Osorio, raptó a Isabel de Urbina, con la que se casó en 1588 y convivió hasta su muerte en 1594.

De nuevo instalado en la capital retomó el cetro de la monarquía cómica con un modelo dramático perfeccionado en las ciudades de su destierro (Valencia, Alba de Tormes y Toledo); asimismo siguió aumentando las cuentas de su rosario de amantes, incluso después de casarse con Juana de Guardo, mujer poco agraciada pero bien dotada económicamente por su opulento padre. No obstante, Lope siguió pretendiendo cargos (fue secretario muchos años del duque de Sesa) y escribiendo comedias sin descanso, forzado por los gastos que generaba su prole legítima —cuatro hijos tuvo de su matrimonio— e ilegítima, ya que de su relación con Micaela Luján (la Lucinda de sus sonetos) nacieron otros cinco vástagos. Por entonces se decidió a publicar sus poemas en un volumen (Rimas humanas, 1604), reeditadas junto al Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, compendio de su arte teatral, en 1609. Las muertes de su esposa, en un parto, y de su querido hijo Carlos Félix, de unas fiebres, lo sumieron en una gran crisis espiritual que le llevaría a ordenarse sacerdote en 1614, fecha también de

edición de sus Rimas sacras. En esta recopilación el poeta, pecador confeso, sustituye el amor humano por el divino. Sin embargo, Lope no consiguió evitar definitivamente la tentación y de nuevo sucumbió a sus pasiones amorosas y literarias. Dolido por las críticas, entró de lleno en una polémica sobre la nueva poesía culterana y, a pesar de su condición eclesiástica, se rindió enamorado a los ojos verdes de la joven Marta de Nevares. La felicidad de la pareja duró, para escándalo de moralistas, más de una década. Durante este período compuso largos poemas narrativos, uno de los cuales, La corona trágica, sobre la ejecución de la muy católica reina escocesa María Estuardo, le valió el reconocimiento del mismo papa en forma de hábito de San Juan y título de doctor de la Iglesia. Desde la muerte de Marta en 1628 Lope adoptó una postura más desapasionada, entre estoica y humorística, como se aprecia en su último libro de poesía, las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos (1634). La muerte de su hijo Lope Félix y el rapto de su hija Antonia Clara ese mismo año supusieron un duro golpe del que no logró recuperarse. Falleció el 27 de agosto de 1635 y a su entierro acudieron en homenaje miles de madrileños.

64

ROMANCE[[531]]

«Mira, Zaide, que te aviso

que no pases por mi calle,

ni hables con mis mujeres,

ni con mis cautivos trates,

no preguntes en qué entiendo[532]

ni quién viene a visitarme,

qué fiestas me dan contento

o qué colores me aplacen;[533]

basta que son por tu causa
las que en el rostro me salen,
corrida[534] de haber mirado
moro que tan poco sabe.

Confieso que eres valiente,
que hiendes, rajas y partes,[535]
y que has muerto más cristianos
que tienes gotas de sangre;

que eres gallardo jinete,
que danzas, cantas y tañes,
gentil hombre, bien criado[536]
cuanto puede imaginarse;

blanco, rubio por extremo,
señalado entre linajes,
el gallo de las bravatas,
la nata de los donaires,[537]

y pierdo mucho en perderte
y gano mucho en amarte,
y que si nacieras mudo
fuera posible adorarte;

y por este inconviniente
determino de dejarte,
que eres pródigo de lengua[538]
y amargan tus libertades;

y habrá menester[539] ponerte
quien quisiere sustentarte
un alcázar en el pecho
y en los labios un alcaide.[540]

Mucho pueden con las damas
los galanes de tus partes,[541]
porque los quieren briosos,
que rompan y que desgarren;

mas con esto, Zaide amigo,
si algún convite te hacen
al plato de sus favores
quieren que comas y calles.

Costoso fue el que te hice;
venturoso fueras, Zaide,
si conservarme supieras
como supiste obligarme.[542]

Apenas fuiste salido
de los jardines de Tarfe,[543]
cuando hiciste de la tuya
y de mi desdicha alarde.

A un morito mal nacido
me dicen que le enseñaste
la trenza de los cabellos
que te puse en el turbante.

No quiero que me la vuelvas,

ni quiero que me la guardes,
mas quiero que entiendas, moro,
que en mi desgracia la traes.

También me certificaron[544]
cómo le desafiaste
por las verdades que dijo,
que nunca fueran verdades.

De mala gana me río;
¡qué donoso disparate!
No guardas tú tu secreto
¿y quieres que otri[545] le guarde?

No quiero admitir disculpa;
otra vez vuelvo a avisarte
que ésta será la postrera
que me hables y te hable.»

Dijo la discreta Zaida
a un altivo Abencerraje,[546]

y al despedirse repite:
«Quien tal hace, que tal pague».

65

Ir y quedarse, y con quedar partirse,
partir sin alma, y ir con alma ajena;
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;[547]

arder como la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena;[548]
caer de un cielo, y ser demonio en pena,
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada, sobre fe,[549] paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,

fuego en el alma, y en la vida infierno.[550]

66

A LUPERCIO LEONARDO

Pasé la mar cuando creyó mi engaño
que en él mi antiguo fuego[551] se templara;
mudé mi natural, porque mudara
naturaleza el uso, y curso el daño.[552]

En otro cielo, en otro reino extraño,
mis trabajos[553] se vieron en mi cara,
hallando, aunque otra tanta edad[554] pasara,
incierto el bien y cierto el desengaño.

El mismo amor me abrasa y atormenta,
y de razón y libertad me priva.
¿Por qué os quejáis del alma que le cuenta?

¿Que no escriba decís, o que no viva?
Haced vos con mi amor que yo no sienta,

que yo haré con mi pluma que no escriba.

67

Ya no quiero más bien que sólo amaros,
ni más vida, Lucinda,[[555]], que ofreceros
la que me dais cuando merezco veros,
ni ver más luz que vuestros ojos claros.[556]

Para vivir me basta desearos,
para ser venturoso,[557] conoceros,
para admirar el mundo, engrandeceros,
y para ser Eróstrato,[558] abrasaros.

La pluma y lengua, respondiendo a coros,[559]
quieren al cielo espléndido subiros,
donde están los espíritus más puros;

que entre tales riquezas y tesoros,
mis lágrimas, mis versos, mis suspiros,
de olvido y tiempo vivirán seguros.

68

Es la mujer del hombre lo más bueno,
y locura decir que lo más malo;
su vida suele ser y su regalo,[560]
su muerte suele ser y su veneno.

Cielo a los ojos, cándido y sereno,
que muchas veces al infierno igualo;
por raro al mundo su valor señalo,
por falso al hombre su rigor condeno.

Ella nos da su sangre, ella nos cría,
no ha hecho el cielo cosa más ingrata:
es un ángel, y a veces una arpía.

Quiere, aborrece, trata bien, maltrata,
y es la mujer al fin como sangría,[561]
que a veces da salud, y a veces mata.

69

CANCIÓN[[562]]

Íbase la niña,
noche de San Juan,
a coger los aires
al fresco del mar.

Miraba los remos
que remando van
cubiertos de flores,
flores de azahar.[563]

Salió un caballero
por el arenal,[564]
dijérale amores,
cortés y galán.

Respondió la esquiva;
quísola abrazar,
con temor que tiene

huyendo se va.

Saliole al camino
otro por burlar,
las hermosas manos
le quiere tomar.

Entre estos desvíos[565]
perdidos se han
sus ricos zarcillos;[566]
vanlos a buscar.

«¡Dejadme llorar,
orillas del mar!»
«¡Por aquí, por allí los vi,
por aquí deben de estar!»

Lloraba la niña,
no los puede hallar,
danse para ellos,[567]
quiérenla engañar.

«¡Dejadme llorar,
orillas del mar!»
«¡Por aquí, por allí los vi,
por aquí deben de estar!»

«Tomad, niña, el oro
y no lloréis más,
que todas las niñas
nacen en tomar;

que las que no toman
después llorarán
el no haber tomado
en su verde edad.[568]

La que quisiere holgar[569]
dos hombres ha menester;
el uno para querer
y el otro para pelar.»[570]

Tomó la niña el dinero
y rogáronle que baile,
y como era nuevo en él
así dijo que cantasen:

«Yo no sé cómo bailan aquí,
que en mi tierra no bailan así.
En mi tierra bailan de otra manera,
porque los dineros hacen dar vueltas;
porque no me suenan ni sus armas vi.

Yo no sé cómo bailan aquí,
que en mi tierra no bailan así.»

70

Pastor[571] que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño,[572]
Tú que hiciste cayado de ese leño[573]
en que tiendes los brazos poderosos,

vuelve los ojos a mi fe piadosos,
pues te confieso por mi amor y dueño,
y la palabra de seguirte empeño,
tus dulces silbos y tus pies hermosos.

Oye, pastor, pues por amores mueres,
no te espante el rigor de mis pecados,
pues tan amigo de rendidos[574] eres.

Espera, pues, y escucha mis cuidados,[575]
pero ¿cómo te digo que me esperes,
si estás para esperar los pies clavados?

71

No sabe qué es amor quien no te ama,
celestial hermosura, esposo bello,[576]
tu cabeza es de oro, y tu cabello
como el cogollo que la palma enrama.[577]

Tu boca como lirio, que derrama

licor al alba; de marfil tu cuello;
tu mano el torno y en su palma el sello[578]
que el alma por disfraz[579] jacintos llama.

¡Ay Dios!, ¿en qué pensé cuando, dejando
tanta belleza y las mortales viendo,
perdí lo que pudiera estar gozando?

Mas si del tiempo que perdí me ofendo,[580]
tal prisa me daré, que un hora amando
venza los años que pasé fingiendo.

72

A mis soledades voy[[581]]
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.

No sé qué tiene el aldea[582]
donde vivo y donde muero,

que con venir de mí mismo,
no puedo venir más lejos.

Ni estoy bien ni mal conmigo;
mas dice mi entendimiento
que un hombre que todo es alma
está cautivo en su cuerpo.

Entiendo lo que me basta,
y solamente no entiendo
cómo se sufre[583] a sí mismo
un ignorante soberbio.

De cuantas cosas me cansan,
fácilmente me defiendo;
pero no puedo guardarme
de los peligros de un necio.

Él dirá que yo lo soy,
pero con falso argumento;
que humildad y necedad

no caben en un sujeto.

La diferencia conozco,
porque en él y en mí contemplo
su locura en su arrogancia,
mi humildad en mi desprecio.

O sabe naturaleza
más que supo en este tiempo,
o tantos que nacen sabios
es porque lo dicen ellos.

«Sólo sé que no sé nada»,
dijo un filósofo, haciendo
la cuenta[584] con su humildad,
adonde lo más es menos.

No me precio de entendido,
de desdichado me precio;
que los que no son dichosos,
¿cómo pueden ser discretos?

No puede durar el mundo,
porque dicen, y lo creo,
que suena a vidrio quebrado
y que ha de romperse presto.[585]

Señales son del jüicio[586]
ver que todos le perdemos,
unos por carta de más,
otros por carta de menos.

Dijeron que antiguamente
se fue la verdad al cielo;
tal la pusieron los hombres,
que desde entonces no ha vuelto.

En dos edades vivimos
los propios y los ajenos:
la de plata los extraños,
y la de cobre los nuestros.[587]

¿A quién no dará cuidado,[588]
si es español verdadero,
ver los hombres a lo antiguo
y el valor a lo moderno.

Todos andan bien vestidos,
y quéjanse de los precios,
de medio arriba romanos,
de medio abajo romeros.[589]

Dijo Dios que comería
su pan el hombre primero
en el sudor de su cara
por quebrar su mandamiento;[590]

y algunos, inobedientes
a la vergüenza y al miedo,
con las prendas de su honor
han trocado los efetos.[591]

Virtud y filosofía

peregrinan como ciegos;
el uno se lleva al otro,
llorando van y pidiendo.

Dos polos tiene la tierra,
universal movimiento,
la mejor vida el favor,
la mejor sangre el dinero.[592]

Oigo tañer las campanas,
y no me espanto, aunque puedo,
que en lugar de tantas cruces[593]
haya tantos hombres muertos.

Mirando estoy los sepulcros,
cuyos mármoles eternos
están diciendo sin lengua
que no lo fueron sus dueños.

¡Oh, bien haya quien los hizo!
Porque solamente en ellos

de los poderosos grandes
se vengaron los pequeños.[594]

Fea pintan a la envidia;
yo confieso que la tengo
de unos hombres que no saben
quién vive pared en medio.[595]

Sin libros y sin papeles,
sin tratos, cuentas ni cuentos,
cuando quieren escribir,
piden prestado el tintero.

Sin ser pobres ni ser ricos,
tienen chimenea y huerto;
no los despiertan cuidados,
ni pretensiones ni pleitos;

ni murmuraron del grande,
ni ofendieron al pequeño;
nunca, como yo, firmaron

parabién, ni pascuas dieron.[596]

Con esta envidia que digo,
y lo que paso en silencio,
a mis soledades voy,
de mis soledades vengo.

FRANCISCO DE MEDRANO

(Sevilla, 1570–1607)

Disfrutó por herencia familiar (sus padres fueron destacados comerciantes y banqueros) de una posición desahogada y de la finca de Mirarbueno, cercana a Sevilla. Antes, muy joven, después de haberse formado en su noviciado de Montilla, había ingresado en los jesuitas, quienes lo trasladaron a Salamanca en 1593 para que enseñara Latín y Artes. Un año más tarde se ordenó sacerdote. Hacia 1602 se despidió de la Compañía. Regresó entonces a la luz de su ciudad natal, dedicándose allí a la gestión de su hacienda y quizá a la novedad del amor, vivido intensamente, según el testimonio de su poesía. Murió de repente, rodeado de sus amigos. Destacan entre su producción lírica varias odas de acusada influencia horaciana y algunos magníficos sonetos.

73

A LA SEÑORA DOÑA INÉS DE QUIÑONES

Veré al tiempo tomar de ti, señora,

por mí venganza, hurtando tu hermosura;

veré el cabello vuelto en nieve pura,

que el arte y juventud encrespa y dora;[597]

y en vez de rosas, con que tiñe ahora

tus mejillas la edad, ay, malsegura,[598]

lilios sucederán en la madura,

que el pesar quiten y la envidia a Flora.[599]

Mas cuando a tu belleza el tiempo ciego
los filos embotare,[600] y el aliento
a tu boca hurtare soberana,

bullir[601] verás mi herida, arder el fuego:
que ni muere la llama, calmo[602] el viento;
ni la herida, embotado el hierro, sana.

74

A LAS RUINAS DE ITÁLICA, QUE AHORA LLAMAN SEVILLA LA VIEJA, JUNTO DE LAS CUALES ESTÁ SU HEREDAMIENTO[603] MIRARBUENO

Estos de pan llevar campos[604] ahora,
fueron un tiempo Itálica. Este llano
fue templo. Aquí a Teodosio, allí a Trajano[605]
puso estatuas su patria vencedora.

En este cerco fueron Lamia y Flora[606]

llama y admiración del vulgo vano;
en este cerco el luchador profano[607]
del aplauso esperó la voz sonora.

¡Cómo feneció todo, ay! Mas erguidas,
a pesar de fortuna y tiempo, vemos
estas y aquellas piedras combatidas.[608]

Pues si vencen la edad y los estremos
del mal, piedras calladas y sufridas,
suframos, Amarilis, y callemos.

RODRIGO CARO

(Utrera, Sevilla, 1573–Sevilla, 1647)

Estudió Derecho canónico en Osuna, lo que le valió para ejercer de abogado con notable éxito durante años, fuese representando a la Iglesia o al concejo de Utrera. Además, tras ordenarse sacerdote en 1598, obtuvo un beneficio eclesiástico en su villa natal y más adelante se convirtió en censor de libros. Fue también visitador general del arzobispado de Sevilla y juez de testamentos. Tal despliegue profesional le granjeó un buen caudal de dinero que invirtió en la compra de libros y antigüedades, a las que era muy aficionado, pues ante todo se consideraba arqueólogo e historiador. Su mayor logro literario es la celebérrima canción que sigue.

75

CANCIÓN A LAS RUINAS DE ITÁLICA[[609]]

Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.
Aquí de Cipïón[610] la vencedora
colonia fue. Por tierra derribado
yace el temido honor de la espantosa
muralla, y lastimosa
reliquia es solamente

de su invencible gente.
Sólo quedan memorias funerales
donde erraron ya sombras de alto ejemplo.
Este llano fue plaza, allí fue templo;
de todo apenas quedan las señales.
Del gimnasio y las termas regaladas[611]
leves vuelan cenizas desdichadas;
las torres que desprecio al aire fueron
a su gran pesadumbre se rindieron.

Este despedazado anfiteatro,
impio honor de los dioses, cuya afrenta
publica el amarillo jaramago,[612]
ya reducido a trágico teatro,
¡oh fábula del tiempo!, representa
cuánta fue su grandeza y es su estrago.[613]
¿Cómo en el cerco vago
de su desierta arena
el gran pueblo no suena?[614]
¿Dónde, pues fieras hay, está el desnudo
luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte?

Todo despareció, cambió la suerte
voces alegres en silencio mudo;
mas aun el tiempo da en estos despojos
espectáculos fieros a los ojos,
y miran tan confusos lo presente,
que voces de dolor el alma siente.

Aquí nació aquel rayo de la guerra,
gran padre de la patria, honor de España,
pío, felice, triunfador Trajano,[615]
ante quien muda se postró la tierra
que ve del sol la cuna y la que baña
el mar, también vencido, gaditano.
Aquí de Elio Adrïano,[616]
de Teodosio divino,[617]
de Silo peregrino,[618]
rodaron de marfil y oro las cunas;[619]
aquí, ya de laurel, ya de jazmines,
coronados los vieron los jardines,
que ahora son zarzales y lagunas.
La casa para el César fabricada

¡ay!, yace de lagartos vil morada;
casas, jardines, césares murieron,
y aun las piedras que de ellos se escribieron.

Fabio, si tú no lloras, pon atenta
la vista en luengas[620] calles destruidas;
mira mármoles y arcos destrozados,
mira estatuas soberbias que violenta
Némesis[621] derribó, yacer tendidas,
y ya en alto silencio sepultados
sus dueños celebrados.
Así a Troya figuro,
así a su antiguo muro,
y a ti, Roma, a quien queda el nombre apenas,
¡oh patria de los dioses y los reyes!
Y a ti, a quien no valieron justas leyes,
fábrica de Minerva, sabia Atenas,[622]
emulación ayer de las edades,
hoy cenizas, hoy vastas soledades,
que no os respetó el hado, no la muerte,
¡ay!, ni por sabia a ti, ni a ti por fuerte.[623]

Mas, ¿para qué la mente se derrama[624]
en buscar al dolor nuevo argumento?
Basta ejemplo menor, basta el presente,
que aun se ve el humo aquí, se ve la llama,
aun[625] se oyen llantos hoy, hoy ronco acento;
tal genio o religión fuerza la mente
de la vecina gente,
que refiere[626] admirada
que en la noche callada
una voz triste se oye que llorando,
«Cayó Itálica», dice, y lastimosa,
Eco reclama[627] «Itálica» en la hojosa
selva que se le opone, resonando
«Itálica», y el claro nombre oído
de Itálica, renuevan el gemido
mil sombras nobles de su gran rüina:
¡tanto aun la plebe a sentimiento inclina!

Esta corta piedad que, agradecido huésped,
a tus sagrados manes debo,[628]

les dó[629] y consagro, Itálica famosa.
Tú, (si lloroso don han admitido
las ingratas cenizas, de que llevo
dulce noticia asaz, si lastimosa)
permíteme, piadosa[630]
usura a tierno llanto,
que vea el cuerpo santo
de Geroncio, tu mártir y prelado.[631]
Muestra de su sepulcro algunas señas,
y cavaré con lágrimas las peñas
que ocultan su sarcófago sagrado;
pero mal pido el único consuelo
de todo el bien que airado quitó el cielo.
Goza en las tuyas sus reliquias bellas
para envidia del mundo y sus estrellas.

ANDRÉS FERNÁNDEZ DE ANDRADA

(¿Sevilla?, h.1575–México, 1649)

Poco sabemos de la vida de este poeta de breve pero excelsa obra. Nació seguramente en Sevilla, primogénito de una familia acomodada. Fue soldado y como tal se desempeñó en defender las tierras gaditanas del saqueó inglés de 1595. En la milicia llegó a alcanzar el grado de capitán, pero abandonó la carrera de las armas hacia 1615 para dedicarse a tareas burocráticas allende el Océano Atlántico, en la Nueva España. Quizá llegó allí reclamado por su amigo Alonso Tello de Guzmán, nombrado hacía poco corregidor en México, a quien había dirigido el siguiente poema cuando éste pretendía cargos en la corte de Madrid, hacia 1612.

76

EPÍSTOLA MORAL A FABIO[[632]]

Fabio, las esperanzas cortesanas

prisiones son do[633] el ambicioso muere

y donde al más activo nacen canas.

El que no las limare o las rompiere,

ni el nombre de varón ha merecido,

ni subir al honor que pretendiere.

El ánimo plebeyo y abatido[634]
elija, en sus intentos temeroso,
primero estar suspenso que caído;

que el corazón entero y generoso
al caso adverso inclinará la frente[635]
antes que la rodilla al poderoso.

Más triunfos, más coronas dio al prudente
que supo retirarse, la Fortuna,
que al que esperó obstinada y locamente.

Esta invasión terrible e importuna[636]
de contrarios sucesos nos espera
desde el primer sollozo de la cuna.

Dejémosla pasar como a la fiera
corriente del gran Betis, cuando airado
dilata hasta los montes su ribera.[637]

Aquel entre los héroes es contado,

que el premio mereció, no quien le alcanza
por vanas consecuencias del estado.

Peculio propio es ya de la privanza
cuanto de Astrea fue,[638] cuando regía
con su temida espada y su balanza.

El oro, la maldad, la tiranía
del inicuo,[639] precede, y pasa al bueno:
¿qué espera la virtud o qué confía?[640]

Ven y reposa en el materno seno
de la antigua Romúlea,[641] cuyo clima
te será más humano y más sereno;

adonde, por lo menos, cuando oprima
nuestro cuerpo la tierra, dirá alguno:
«Blanda le sea», al derramarla encima;

donde no dejarás la mesa ayuno,[642]
cuando en ella te falte el pece raro

o cuando su pavón nos niegue Juno.[643]

Busca, pues, el sosiego dulce y caro,
como en la oscura noche del Egeo[644]
busca el piloto el eminente faro;

que si acortas y ciñes tu deseo
dirás: «Lo que desprecio he conseguido,
que la opinión vulgar es devaneo».

Más quiere el ruiseñor su pobre nido
de pluma y leves pajas, más sus quejas
en el bosque repuesto[645] y escondido,

que agradar lisonjero las orejas
de algún príncipe insigne, aprisionado
en el metal de las doradas rejas.

Triste de aquel que vive destinado
a esa antigua colonia de los vicios,
augur de los semblantes del privado.[646]

Cese el ansia y la sed de los oficios,
que acepta el don, y burla del intento,
el ídolo a quien haces sacrificios.[647]

Iguala con la vida el pensamiento,
y no le pasarás de hoy a mañana,
ni quizá de un momento a otro momento.

Casi no tienes ni una sombra vana
de nuestra antigua Itálica, ¿y esperas?[648]
¡Oh error perpetuo de la suerte humana!

Las enseñas grecianas,[649] las banderas
del senado y romana monarquía,
murieron, y pasaron sus carreras.

¿Qué es nuestra vida más que breve día,
do apenas sale el sol cuando se pierde
en las tinieblas de la noche fría?

¿Qué más que el heno, a la mañana verde,
seco a la tarde? ¡Oh ciego desvarío!
¿Será que de este sueño se recuerde?[650]

¿Será que pueda ver que me desvío
de la vida, viviendo, y que está unida
la cauta muerte al simple vivir mío?

Como los ríos, que en veloz corrida
se llevan a la mar, tal soy llevado
al último suspiro de mi vida.

De la pasada edad, ¿qué me ha quedado?
¿O qué tengo yo, a dicha, en la que espero
sin alguna noticia de mi hado?

¡Oh si acabase, viendo cómo muero,
de aprender a morir antes que llegue
aquel forzoso término postrero:[651]

antes que aquesta mies inútil[652] siegue

de la severa muerte dura mano,
y a la común materia se la entregue!

Pasáronse las flores del verano,
el otoño pasó con sus racimos,
pasó el invierno con sus nieves cano;

las hojas que en las altas selvas[653] vimos
cayeron, ¡y nosotros a porfía
en nuestro engaño inmóviles vivimos!

Temamos al Señor, que nos envía
las espigas del año y la hartura,
y la temprana pluvia[654] y la tardía.

No imitemos la tierra siempre dura
a las aguas del cielo y al arado,
ni la vid cuyo fruto no madura.

¿Piensas acaso tú que fue criado
el varón para rayo de la guerra,

para sulcar el piélago salado,[655]

para medir el orbe de la tierra
y el cerco por do el sol siempre camina?
¡Oh, quien así lo entendiese, cuánto yerra!

Esta nuestra porción alta y divina[656]
a mayores acciones es llamada
y en más nobles objetos se termina.

Así aquella que a sólo el hombre es dada,
sacra razón y pura, me despierta,
de esplendor y de rayos coronada;

y en la fría región, dura y desierta
de aqueste pecho enciende nueva llama,
y la luz vuelve a arder, que estaba muerta.

Quiero, Fabio, seguir a quien me llama
y callado pasar entre la gente,
que no afecto[657] los nombres ni la fama.

El soberbio tirano del Oriente,
que maciza las torres de cien codos
del cándido metal puro y luciente,

apenas puede ya comprar los modos
del pecar. La virtud es más barata:
ella consigo misma ruega a todos.

¡Mísero aquel que corre y se dilata[658]
por cuantos son los climas y los mares,
perseguidor del oro y de la plata!

Un ángulo me basta entre mis lares,[659]
un libro y un amigo, un sueño breve,
que no perturben deudas ni pesares.

Esto tan solamente es cuanto debe
naturaleza al parco y al discreto,[660]
y algún manjar común, honesto y leve.

No, porque así te escribo, hagas conceto[661]
que pongo la virtud en ejercicio;
que aun esto fue difícil a Epicteto.[662]

Basta, al que empieza, aborrecer el vicio,
y el ánimo enseñar a ser modesto;
después le será el cielo más propicio.

Despreciar el deleite no es supuesto[663]
de sólida virtud, que aun el vicioso
en sí propio le nota de molesto.[664]

Mas no podrás negarme cuán forzoso
este camino sea al alto asiento,
morada de la paz y del reposo.

No sazona la fruta en un momento
aquella inteligencia que mensura[665]
la duración de todo a su talento:

flor la vimos primero, hermosa y pura,

luego, materia acerba y desabrida;[666]
y perfecta después, dulce y madura.

Tal la humana prudencia es bien que mida
y dispense y comparta las acciones
que han de ser compañeras de la vida.

No quiera Dios que siga los varones
que moran nuestras plazas, macilentos,
de la virtud infames histriones;[667]

esos inmundos trágicos y atentos
al aplauso común, cuyas entrañas
son infaustos y oscuros monumentos.

¡Cuán callada que pasa las montañas
el aura, respirando mansamente!
¡Qué gárrula y sonante por las cañas![668]

¡Qué muda la virtud por el prudente!
¡Qué redundante y llena de rüido

por el vano, ambicioso y aparente!

Quiero imitar al pueblo en el vestido,
en las costumbres sólo a los mejores,
sin presumir de roto y mal ceñido.

No resplandezca el oro y los colores
en nuestro traje, ni tampoco sea
igual al de los dóricos cantores.[669]

Una mediana vida yo posea,
un estilo común y moderado,
que no le note nadie que le vea.

En el plebeyo barro mal tostado,
hubo ya quien bebió tan ambicioso
como en el vaso múrrino preciado;[670]

y alguno tan ilustre y generoso
que usó como si fuera vil gaveta[671]
del cristal transparente y luminoso.

Sin la templanza, ¿viste tú perfeta
alguna cosa? ¡Oh muerte!, ven callada,
como sueles venir en la saeta;

no en la tonante máquina preñada
de fuego y de rumor,[672] que no es mi puerta
de doblados metales[673] fabricada.

Así, Fabio, me muestra descubierta
su esencia la verdad, y mi albedrío
con ella se compone y se concierta.[674]

No te burles de ver cuánto confío,
ni al arte de decir,[675] vana y pomposa,
el ardor atribuyas de este brío.

¿Es por ventura menos poderosa
que el vicio la virtud, o menos fuerte?
No la arguyas[676] de flaca y temerosa.

La codicia en las manos de la suerte
se arroja al mar, la ira a las espadas,
y la ambición se ríe de la muerte.

¿Y no serán siquiera tan osadas
las opuestas acciones, si las miro
de más ilustres genios ayudadas?[677]

Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
de cuanto simple amé: rompí los lazos.
Ven y verás al grande fin que aspiro
antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

PEDRO DE ESPINOSA

(Antequera, Málaga, 1578–Sanlúcar, Cádiz, 1650)

Estudió Cánones y Teología, seguramente en Sevilla, antes de seguir a la corte, por entonces en Valladolid. Allí se aficionó tanto a la poesía que se dedicó a seleccionar la más granada de su tiempo para editarla en sus Flores de poetas ilustres (1605), antología que recogía poemas de Góngora y Quevedo, entre muchos otros. Hacia los treinta años sufrió una crisis espiritual que le llevó a convertirse en el ermitaño Pedro de Jesús, autor de poemas religiosos como el soneto que ofrecemos. Poco después, ya ordenado sacerdote, el conde de Niebla lo reclamó para que ejerciera de rector en el Colegio de San Ildefonso de Sanlúcar, donde pasó otros treinta años hasta que murió.

77

SONETO A LA SANTÍSIMA VIRGEN MARÍA, CON OCASIÓN DE HABERLE GUIADO EN LAS TORMENTAS DEL ALMA[[678]]

Como el triste piloto que por el mar incierto
se ve, con turbios ojos, sujeto de la pena
sobre las corvas alas, que vomitando arena,
lo tienen de la espuma salpicado y cubierto,

cuando, sin esperanza, de espanto medio muerto,
ve el fuego de Santelmo[679] lucir sobre la antena,
y adorando su lumbre, de gozo el alma llena,

halla su nao[680] cascada surgida en dulce puerto,

así yo el mar sulcaba[681] de penas y de enojos,
y con tormenta fiera, ya de las aguas hondas
medio cubierto estaba, la fuerza y luz perdida,

cuando miré la lumbre, oh Virgen, de tus ojos,
con cuyo resplandor, quietándose las ondas,[682]
llegué al dichoso puerto donde escapé la vida.

FRAY HORTENSIO FÉLIX PARAVICINO

(Madrid, 1580–1633)

Este fraile trinitario de padre italiano y madre alcarreña llegó a ser el predicador más importante de la corte durante los reinados de Felipe III y Felipe IV. Los sermones que tanta fama le dieron se caracterizaron por su complejidad formal, cercana en muchos aspectos a la estética culterana. No fue poca su fama como poeta, aunque sí menor su producción, de la que rescatamos uno de los sonetos dedicados al retrato que de su figura hizo el Greco, buen compendio de las ideas barrocas sobre la inventio (la reproducción del cuadro está expuesta actualmente en el Museo de Boston).

78

AL GRIEGO, EN UN RETRATO QUE LE HIZO DEL AUTOR[[683]]

Divino griego, de tu obrar no admira
que en la imagen no exceda al ser el arte,
sino que de ella el cielo, por templarte,
la vida deuda[684] a tu pincel retira.

No el sol sus rayos por su esfera gira
como en tus lienzos; basta el empeñarte
en amagos de Dios, entre a[685] la parte
naturaleza, que vencerse mira.

Émulo Prometeo[686] en un retrato,

no afectes lumbre,[687] el hurto vital deja,

que hasta mi alma a tanto ser ayuda.

Y contra veintinueve años de trato, entre tu mano y la de Dios, perpleja,

cuál es el cuerpo en que ha de vivir duda.

FRANCISCO DE QUEVEDO

(Madrid, 1580–Villanueva de los Infantes, 1645)

Su familia pertenecía a un reconocido linaje de hidalgos procedentes de la montaña santanderina y había desempeñado funciones importantes en palacio al servicio de la realeza, así es que el joven escritor creció en un entorno de cortesanos muy influyentes. Estudió en los jesuitas de Madrid y Ocaña, y después en las universidades de Alcalá (cuyo ambiente estudiantil reflejó en El Buscón) y de Valladolid, sede de la corte. En la villa del Pisuerga comenzó su intensa actividad poética y su enemistad con Luis de Góngora, que se mantuvo hasta la muerte del último. Ya en Madrid, intensificó su incesante labor literaria (escribió, por ejemplo, Los sueños) y desde 1613 se metió en política como secretario del duque de Osuna, don Pedro Téllez Girón, designado virrey de Nápoles en 1616. A su servicio desempeñó Quevedo varias comisiones en Italia, algunas francamente peligrosas, por las que fue recompensado con el prestigioso hábito de Santiago en 1618. Osuna cayó pronto en desgracia y fue encarcelado, mientras que don Francisco marchó desterrado a su pequeño señorío de la Torre de Juan Abad, herencia por la que hubo de litigar toda su vida. Regresó a Madrid hacia 1623, con el advenimiento de Felipe IV y de su omnipotente privado, el conde duque de Olivares, al que elogió poéticamente para granjearse su benevolencia, la cual obtuvo en forma de cargo político. Defendió inicialmente el gobierno del nuevo primer ministro con obras como El chitón de las tarabillas, a pesar incluso de que su defensa de Santiago como patrono único de España frente a la candidatura de Santa Teresa, apoyada por el valido, le valiera un nuevo destierro, que pronto le fue levantado. En 1634 se casó —forzado posiblemente por una influyente aristócrata— con una viuda, doña Esperanza de Mendoza, de la que pronto se separó. Poco a poco se fue desencantando con los derroteros de la política española y los primeros fracasos de Olivares, hasta que este último ordenó encarcelarlo en diciembre de 1639 bajo acusaciones infundadas. Estuvo preso en San Marcos de León hasta la caída del valido, en 1643, soportando unos fríos que agudizaron sus achaques. Tras su liberación, regresó a Madrid y luego a La Torre, de donde partió enfermo hacia la cercana Villanueva de los Infantes en enero de 1645. En ningún momento cesó de escribir. El ocho de septiembre, en la celda del convento de los dominicos de Villanueva donde se hospedaba, le llegó su anunciada hora.

La obra de quien en palabras de Borges fue «menos un hombre que una dilatada y compleja literatura», no resulta fácil de reseñar en breve espacio, ni siquiera su poesía. Tan vasta en cantidad como en registros, ésta acepta una constricción genérica que habitualmente la crítica ha trazado en torno a tres líneas maestras: poesía moral, poesía amorosa y poesía festiva. Aun así, confiamos en que los doce poemas seleccionados puedan dar una pequeña idea de su riqueza e inviten a una lectura más amplia. La diversidad de los temas ya se apreciaba en sus primeras composiciones de juventud, incluidas en la antología de Espinosa Flores de poetas ilustres (1605). En 1613 sufrió una intensa crisis espiritual de la que nació el Heráclito cristiano, una colección de salmos dedicados a su tía, entre los que se hallan algunos de sus poemas metafísicos más conocidos. Tras su muerte, su amigo González de Salas recopiló su poesía en El Parnaso español (1648), edición que incluía los títulos que aquí respetamos, puesto que se ajustarían, según los críticos, a los que Quevedo pudo dejar en sus originales. El editor distribuyó los casi seiscientos poemas conforme a un criterio temático, como quería el propio autor, en secciones encabezadas por cada una las nueve musas; sin embargo, por falta de espacio sólo pudo incluir seis en ese volumen y murió cuando preparaba las tres restantes que finalmente sacó a la luz Pedro Aldrete, sobrino de Quevedo, bajo el título de Las tres últimas musas castellanas (1670).

79

REPRESÉNTASE LA BREVEDAD DE LO QUE SE VIVE Y CUÁN NADA PARECE LO QUE SE VIVIÓ

¡Ah de la[688] vida!»... ¿Nadie me responde?

¡Aquí de los antaños[689] que he vivido!

La Fortuna mis tiempos ha mordido,

las horas mi locura las esconde.[690]

¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado,
hoy se está yendo sin parar un punto;[691]
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

80

CONOCE LAS FUERZAS DEL TIEMPO Y EL SER EJECUTIVO COBRADOR DE LA MUERTE[[692]]

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!
¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,
pues con callado pie todo lo igualas!

Feroz, de tierra el débil muro[693] escalas
en quien lozana juventud se fía;
mas ya mi corazón del postrer día
atiende[694] el vuelo sin mirar las alas.

¡Oh condición mortal! ¡Oh dura suerte!
¡Que no puedo querer vivir mañana
sin la pensión[695] de procurar mi muerte!

Cualquier instante de la vida humana
es nueva ejecución[696] con que me advierte
cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.

81

CONOCE LA DILIGENCIA CON QUE SE ACERCA LA MUERTE, Y PROCURA CONOCER TAMBIÉN LA CONVENIENCIA DE SU VENIDA Y APROVECHARSE DE ESE CONOCIMIENTO

Ya formidable[697] y espantoso suena
dentro del corazón el postrer día;
y la última hora,[698] negra y fría,

se acerca de temor y sombras llena.

Si agradable descanso, paz serena
la muerte en traje de dolor envía,
señas da su desdén de cortesía;
más tiene de caricia que de pena.

¿Qué pretende el temor desacordado[699]
de la que a rescatar, piadosa, viene
espíritu en miserias anudado?

Llegue rogada, pues mi bien previene;
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe y mi vivir ordene.

82

ENSEÑA CÓMO TODAS LAS COSAS AVISAN DE LA MUERTE[[700]]

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,[701]

por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del yelo desatados,[702]
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.[703]

Entré en mi casa; vi que amancillada,[704]
de anciana habitación era despojos,[705]
mi báculo más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

83

ALGUNOS AÑOS ANTES DE SU PRISIÓN ÚLTIMA ME ENVIÓ ESTE EXCELENTE SONETO DESDE LA TORRE[706]

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos pero doctos libros juntos,

vivo en conversación con los difuntos,

y escucho con mis ojos a los muertos.[707]

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,

o enmiendan, o fecundan mis asuntos;

y en músicos callados contrapuntos[708]

al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,

de injurias de los años vengadora,

libra, ¡oh gran don Josef!,[709] docta la imprenta.[710]

En fuga irrevocable huye la hora,[711]

pero aquélla el mejor cálculo cuenta,[712]

que en la lección y estudios nos mejora.

84

EPÍSTOLA SATÍRICA Y CENSORIA CONTRA LAS COSTUMBRES PRESENTES DE LOS CASTELLANOS.

ESCRITA A DON GASPAR DE GUZMÁN, CONDE DE OLIVARES, EN SU VALIMIENTO [Fragmento][[713]]

No he de callar por más que con el dedo,
ya tocando la boca o ya la frente,
silencio avises o amenaces miedo.[714]

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Hoy, sin miedo que, libre, escandalice,
puede hablar el ingenio, asegurado
de que mayor poder le atemorice.

En otros siglos pudo ser pecado
severo estudio y la verdad desnuda,
y romper el silencio el bien hablado.

Pues sepa quien lo niega, y quien lo duda,
que es lengua la verdad de Dios severo,
y la lengua de Dios nunca fue muda.

Son la verdad y Dios, Dios verdadero:

ni eternidad divina los separa,
ni de los dos alguno fue primero.

Si Dios a la verdad se adelantara,
siendo verdad, implicación[715] hubiera
en ser, y en que verdad de ser dejara.

La justicia de Dios es verdadera,
y la misericordia, y todo cuanto
es Dios, todo ha de ser verdad entera.

Señor Excelentísimo,[716] mi llanto
ya no consiente márgenes ni orillas;
inundación será la de mi canto.

Ya sumergirse miro mis mejillas,
la vista por dos urnas[717] derramada
sobre las aras de las dos Castillas.[718]

Yace aquella virtud desaliñada,
que fue, si rica menos, más temida,

en vanidad y en sueño sepultada.[719]

Y aquella libertad esclarecida,
que en donde supo hallar honrada muerte,
nunca quiso tener más larga vida.[720]

Y pródiga del alma,[721] nación fuerte,
contaba, por afrentas de los años,
envejecer en brazos de la suerte.

Del tiempo el ocio torpe, y los engaños
del paso de las horas y del día,
reputaban los nuestros por extraños.[722]

Nadie contaba cuánta edad vivía,
sino de qué manera: ni aun un hora
lograba sin afán su valentía.

La robusta virtud era señora,
y sola dominaba al pueblo rudo;
edad, si mal hablada, vencedora.[723]

El temor de la mano daba escudo
al corazón, que en ella confiado,
todas las armas despreció desnudo.[724]

Multiplicó en escuadras un soldado
su honor precioso, su ánimo valiente,
de sola honesta obligación armado.[725]

Y debajo del cielo aquella gente,
si no a más descansado, a más honroso
sueño entregó los ojos, no la mente.

Hilaba la mujer para su esposo
la mortaja[726] primero que el vestido;
menos le vio galán que peligroso.

Acompañaba el lado del marido
más veces en la hueste[727] que en la cama;
sano le aventuró, vengole herido.

Todas matronas y ninguna dama,[728]
que nombres del halago cortesano
no admitió lo severo de su fama.

[...]

El rostro macilento, el cuerpo flaco
eran recuerdo del trabajo honroso,
y honra y provecho andaban en un saco.[729]

Pudo sin miedo un español velloso
llamar a los tudescos bacanales,[730]
y al holandés, hereje y alevoso.

Pudo acusar los celos desiguales
a la Italia;[731] pero hoy de muchos modos,
somos copias, si son originales.[732]

Las descendencias gastan muchos godos;
todos blasonan, nadie los imita,
y no son sucesores, sino apodos.[733]

[...]

Hoy desprecia el honor al que trabaja,
y entonces fue el trabajo ejecutoria,[734]
y el vicio gradüó la gente baja.

Pretende el alentado joven gloria
por dejar la vacada sin marido,[735]
y de Ceres[736] ofende la memoria.

[...]

Ejercite sus fuerzas el mancebo
en frentes de escuadrones; no en la frente
del útil bruto la asta del acebo.[737]

El trompeta le llame diligente,
dando fuerza de ley el viento vano,
y al son esté el ejército obediente.

¡Con cuánta majestad llena la mano
la pica, y el mosquete[738] carga el hombro,
del que se atreve a ser buen castellano!

Con asco, entre las otras gentes, nombro
al que de su persona, sin decoro,
más quiere nota dar, que dar asombro.

Jineta y cañas son contagio moro;
restitúyanse justas y torneos,
y hagan paces las capas con el toro.[739]

Pasadnos vos[740] de juegos a trofeos,
que sólo grande rey y buen privado
pueden ejecutar estos deseos.

Vos, que hacéis repetir siglo pasado,
con desembarazarnos las personas
y sacar a los miembros de cuidado.[741]

Vos distes libertad con las valonas,[742]

para que sean corteses las cabezas,
desnudando el enfado a las coronas.

Y pues vos enmendastes las cortezas,
dad a la mejor parte medicina:[743]
vuélvanse los tablados[744] fortalezas.

[...]

Lograd, Señor, edad tan venturosa,
y cuando nuestras fuerzas examina
persecución unida y belicosa,

la militar valiente disciplina
tenga más platicantes que la plaza;[745]
descansen tela falsa y tela fina;[746]

suceda a la marlota la coraza,
y si el Corpus con danzas no los pide,
velillos y oropel no hagan baza.[747]

[...]

Mandadlo así, que aseguraros puedo
que habéis de restaurar más que Pelayo;[748]
pues valdrá por ejércitos el miedo,
y os verá el cielo administrar su rayo.

85

SONETO AMOROSO DEFINIENDO EL AMOR

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido que nos da cuidado,[749]
un cobarde, con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

Es una libertad encarcelada,

que dura hasta el postrero parasismo,[750]
enfermedad que crece si es curada.

Éste es el niño amor,[751] éste es su abismo:
¡mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo!

86

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE[[752]]

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día[753]
y podrá desatar[754] esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;[755]

mas no desotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía;[756]
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.[757]

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido;[758]

venas que humor[759] a tanto fuego han dado,
médulas[760] que han gloriosamente ardido;

su cuerpo dejará, no su cuidado;[761]
serán ceniza, mas tendrá sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

87

AMANTE AGRADECIDO A LAS LISONJAS MENTIROSAS DE UN SUEÑO

¡Ay Floralba!, soñé que te... ¿direlo?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba,[762]
¿y quién sino un amante que soñaba
juntara[763] tanto infierno a tanto cielo?

Mis llamas con tu nieve y con tu hielo,
cual suele opuestas flechas de su aljaba,
mezclaba Amor,[764] y honesto las mezclaba,
como mi adoración en su desvelo.

Y dije: «Quiera Amor, quiera mi suerte,

que nunca duerma yo, si estoy despierto,
y que si duermo, que jamás despierte».

Mas desperté del dulce desconcierto,
y vi que estuve vivo con la muerte,
y vi que con la vida estaba muerto.[765]

88

A UNA NARIZ

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,[766]
érase un peje espada mal barbado.[767]

Era un reloj de sol mal encarado,[768]
érase una alquitara pensativa,[769]
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nasón[770] más narizado.

Érase un espolón de una galera,

érase una pirámide de Egito,
las doce tribus de narices era.[771]

Érase un naricísimo infinito,
muchísimo nariz, nariz tan fiera,
que en la cara de Anás[772] fuera delito.

89

PODEROSO CABALLERO ES DON DINERO

Madre,[773] yo al oro me humillo,
él es mi amante y mi amado,
pues de puro enamorado
de contino anda amarillo,[774]
que, pues doblón o sencillo,[775]
hace todo cuanto quiero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;

viene a morir en España,
y es en Génova enterrado,[776]
y pues quien le trae al lado
es hermoso, aunque sea fiero,[777]
poderoso caballero
es don Dinero.

Es galán y es como un oro,[778]
tiene quebrado el color,
persona de gran valor,
tan cristiano como moro,
pues que da y quita el decoro
y quebranta cualquier fuero,[779]
poderoso caballero
es don Dinero.

Son sus padres principales,[780]
y es de nobles descendiente,
porque en las venas de Oriente
todas las sangres son reales:[781]
y pues es quien hace iguales

al duque y al ganadero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Mas ¿a quién no maravilla
ver en su gloria sin tasa,[782]
que es lo menos de su casa
doña Blanca de Castilla?[783]
Pero pues da al bajo silla[784]
y al cobarde hace guerrero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Sus escudos[785] de armas nobles
son siempre tan principales,
que sin sus escudos reales
no hay escudos de armas dobles;
y pues a los mismos robles
da codicia su minero,[786]
poderoso caballero
es don Dinero.

Por importar en los tratos
y dar tan buenos consejos
en las casas de los viejos
gatos le guardan de gatos[787];
y pues él rompe recatos[788]
y ablanda al juez más severo,
poderoso caballero
es don Dinero.

Y es tanta su majestad
(aunque son sus duelos hartos)
que con haberle hecho cuartos[789]
no pierde su autoridad.
Pero pues da calidad
al noble y al pordiosero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Nunca vi damas ingratas
a su gusto y afición

que a las caras de un doblón[790]
hacen sus caras baratas;
y pues las hace bravatas[791]
desde una bolsa de cuero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Más valen en cualquier tierra,
(mirad si es harto sagaz),
sus escudos en la paz
que rodelas[792] en la guerra;
y pues al pobre le entierra
y hace propio al forastero,
poderoso caballero
es don Dinero.

90

A APOLO SIGUIENDO A DAFNE[793]

Bermejazo Platero de las cumbres[794]
a cuya luz se espulga la canalla:[795]

la ninfa Dafne, que se afufa[796] y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres.

Si quieres ahorrar de pesadumbres,
Ojo del Cielo, trata de compralla:
en confites gastó Marte la malla,
y la espada en pasteles y en azumbres.[797]

Volviose en bolsa Júpiter severo;
levantose las faldas la doncella
por recogerle en lluvia de dinero.[798]

Astucia fue de alguna dueña estrella,
que de estrella sin dueña no lo infiero:[799]
Febo, pues eres Sol, sírvete de ella.[800]

91

PINTA EL AQUÍ FUE TROYA[801] DE LA HERMOSURA

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo,
la tizne presumida de ser ceja,[802]

la piel que está en un tris de ser pelleja,
la plata que se trueca en cascajo;[803]

habla casi fregona, de estropajo,[804]
el aliño imitado a la corneja,[805]
tez que, con pringue y arrebol, semeja
clavel almidonado de gargajo.[806]

En las guedejas vuelto el oro orujo[807]
y ya merecedor de cola el ojo,
sin esperar más beso que el del brujo.[808]

Dos colmillos comidos de gorgojo,[809]
una boca con cámaras y pujo,[810]
a la que rosa fue vuelven abrojo.[811]

JUAN DE TASSIS,

CONDE DE VILLAMEDIANA

(Lisboa, 1582–Madrid, 1622)

Su abuelo, de origen italiano, había medrado gracias a las postas reales que gestionaba en varias cortes europeas, entre ellas la española; al patrimonio familiar sumó su padre el condado de Villamediana, otorgado por Felipe III en 1603 tras una exitosa embajada en Inglaterra. El dicho título y el cargo de Correo Mayor los acabaría heredando el hijo, ya famoso como poeta. Antes, en su juventud, tuvo por preceptor a Luis Tribaldos de Toledo, que le inició en la vida literaria, y bajo su amparo publicó su primer poema en 1599. Ese mismo año arrancó su carrera cortesana, acompañando al rey a la recepción de la reina Margarita en Valencia. Pronto se ganó merecida fama de conquistador y maledicente, lo que no impidió que finalmente se casara en 1601 con doña Ana de Mendoza, cuya familia, eso sí, se ahorró la dote. Tras la muerte de su padre en 1607 fue expulsado de la corte por jugador. Partió entonces probablemente hacia Flandes y Francia para acabar recalando en Nápoles.

Pasó en Italia varios años, atendiendo su negocio postal, coleccionando arte y participando en academias literarias. Regresó a Madrid en 1615, de donde fue de nuevo desterrado en 1618, cargado de deudas y desposeído de sus rentas. Arruinado y solo (su esposa e hijos habían fallecido hacía poco) se instaló en Alcalá de Henares hasta la muerte de Felipe III y la caída de sus ministros. Con el perdón del nuevo monarca recuperó sus cargos y reingresó en la vida cortesana, en la que cobró tanto protagonismo por su talento literario (fue amigo y protector de Góngora), como enemigos se granjeó por su poesía satírica. El 21 de agosto de 1622 viajaba en su coche por la calle Mayor de Madrid cuando un desconocido subió al estribo y lo mató. El crimen no fue investigado en su momento, lo que ha dado pie a múltiples leyendas posteriores. Su poesía, recogida en una edición póstuma de 1629, fue evolucionando desde el inicial petrarquismo amoroso hasta el gongorismo de sus fábulas mitológicas, para tocar finalmente el desengaño y la sátira barrocos.

SONETO[[812]]

De cera son las alas, cuyo vuelo
gobierna incautamente el albedrío,[813]
y llevadas del propio desvarío,
con vana presunción suben al cielo.

No tiene ya el castigo, ni el recelo
fuerza eficaz,[814] ni sé de qué me fío,
si prometido tiene el hado mío
hombre a la mar, como escarmiento al suelo.[815]

Mas si a la pena, Amor, el gusto igualas
con aquel nunca visto atrevimiento
que basta a acreditar lo más perdido,

derrita el sol las atrevidas alas,[816]
que no podrá quitar al pensamiento
la gloria, con caer,[817] de haber subido.

93

DEFINICIÓN DE LA MUJER

Es la mujer un mar todo fortuna,[818]
una mudable vela a todo viento;
es cometa de fácil movimiento,
sol en el rostro y en el alma luna.

Fe de enemigo[819] sin lealtad ninguna,
breve descanso e inmortal tormento;
ligera más que el mismo pensamiento,
y de sufrir pesada e importuna.

Es más que un áspid arrogante y fiera;[820]
a su gusto de cera derretida,
y al ajeno más dura que la palma;

es cobre dentro y oro por de fuera,[821]
y es un dulce veneno de la vida
que nos mata sangrándonos el alma.[822]

94

AL ALGUACIL DE CORTE PEDRO VERGEL[823]

La llave del toril, por ser más diestro,
dieron al buen Vergel, y por cercano
deudo de los que tiene so su mano,[824]
pues le tiene esta villa por cabestro.

Aunque en esto de cuernos es maestro
y de la facultad es el decano,
un torillo, enemigo de su hermano,
al suelo le arrojó con fin siniestro.[825]

Pero como jamás hombres han visto
un cuerno de otro cuerno horadado,[826]
y Vergel con los toros es bienquisto,[827]

aunque esta vez le vieron apretado
sano y salvo salió, gracias a Cristo:
que Vergel contra cuernos es hadado.[828]

FRANCISCO DE RIOJA

(Sevilla, 1583–Madrid, 1659)

Su humilde cuna y su buen talento para el estudio le inclinaron por la carrera eclesiástica, que comenzó cursando Humanidades y Teología en la Universidad de Sevilla. Pronto dejó testimonio de su erudición y sensibilidad poética, cultivada ésta última en el poco tiempo libre que le dejaban las cuatro capellanías sevillanas que ostentaba en 1621. Ese mismo año lo reclamó para más altos designios don Gaspar de Guzmán, por entonces sólo conde de Olivares, con el que había compartido desvelos literarios en academias sevillanas como la que auspiciaba Francisco de Pacheco. Desde entonces se convirtió en el secretario y confidente del valido, quien lo gratificó con varios beneficios eclesiásticos y los cargos de cronista y bibliotecario real. Tras la caída del conde-duque se retiró a Sevilla para consagrarse al estudio (se doctoró en 1647), gracias a las jugosas rentas que le proporcionaron sus prebendas, a las que incluyó la de inquisidor. En 1654 se trasladó de nuevo a la Corte, tal vez convocado por el mismo rey, donde murió.

Sus contemporáneos lo apreciaron más por su sabiduría que por su poesía, compuesta casi toda en su juventud. De la misma valoraron sobre todo sus composiciones a las flores por sus imágenes preciosistas, contenidas en el cauce poético de la silva, una combinación de heptasílabos y endecasílabos sin rima ni estructura fija muy exitosa a lo largo del siglo XVII.

95

A LA ROSA

Pura, encendida rosa

émula de la llama
que sale con el día,[829]
¿cómo naces tan llena de alegría
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo,
y ni valdrán las puntas de tu rama,[830]
ni púrpura hermosa
a detener un punto
la ejecución del hado presurosa?[831]
El mismo cerco alado
que estoy viendo rïente,
ya temo amortiguado,
presto despojo de la llama ardiente.[832]
Para las hojas de tu crespo seno
te dio Amor de sus alas blandas plumas,
y oros de su cabello dio a tu frente.[833]
¡Oh fiel imagen suya peregrina!
Bañote en su color sangre divina
de la deidad que dieron las espumas;[834]
y esto, purpúrea flor, esto ¿no pudo
hacer menos violento el rayo agudo?[835]

Róbate en una hora,
róbate licencioso su ardimiento
el color y el aliento.
Tiendes aún no las alas abrasadas
y ya vuelan al suelo desmayadas.
Tan cerca, tan unida
está al morir tu vida,
que dudo si en sus lágrimas[836] la Aurora
mustia, tu nacimiento o muerte llora.

ESTEBAN MANUEL DE VILLEGAS

(Matute, Logroño, 1589–Nájera, 1669)

Desde que llegó a la capital se hizo notar en las academias por su precoz erudición, equiparable a su soberbia. Cursó Derecho en Salamanca, obligado por su familia, aunque no ejerció la profesión, pues sus rentas le permitieron sostener desahogadamente a los siete hijos que tuvo en su matrimonio. Dedicó más tiempo a la investigación filológica que a la propia creación literaria, si bien se le recuerda sobre todo por un libro, Las eróticas, de 1618, que se compone principalmente de versiones de Horacio y de traducciones de Anacreonte.

96

SÁFICOS[[837]]

Dulce vecino de la verde selva,

huésped eterno del abril florido,

vital aliento de la madre Venus,

Céfiro[838] blando.

Si de mis ansias el amor supiste,

tú que las quejas de mi voz llevaste,

oye, no temas, y a mi ninfa[839] dile,

dile que muero.

Filis[840] un tiempo mi dolor sabía,
Filis un tiempo mi dolor lloraba,
quísome un tiempo, mas agora temo,
temo sus iras.

Así los dioses con amor paterno,
así los cielos con amor benigno,
nieguen al tiempo que feliz volares
nieve a la tierra.

Jamás el peso de la nube parda,
cuando amenace la elevada cumbre,
toque tus hombros, ni su mal granizo
hiera tus alas.

GABRIEL BOCÁNGEL

(Madrid, 1603–1658)

Su curioso apellido se lo debe a su abuelo, un genovés emigrado a Toledo. Su padre fue médico de cierto prestigio y trabajó al servicio de la Casa Real en Madrid. La infancia del poeta transcurrió entre estas dos ciudades hasta que marchó a Alcalá, donde se graduó de bachiller en Derecho. Allí debió de aficionarse a la literatura, pues a su vuelta participó en numerosos certámenes y frecuentó las academias madrileñas. Sus primicias poéticas se publicaron en un volumen (Rimas y prosas, 1627) en las que se advierte cierta influencia del refinamiento gongorino, aunque en el prólogo criticaba la oscuridad estilística de los culteranos. En 1629 fue nombrado bibliotecario del Cardenal Infante, hermano de Felipe IV, cargo que ostentó con agrado y al que sumó los de cronista real y contador desde 1637, fecha también de su primer matrimonio y de la segunda edición ampliada de sus poesías (La lira de las musas). Casado en segundas nupcias con Luisa de Urbina, tuvo con ella abundante descendencia, a la que sacó adelante gracias a la pensión vitalicia que le concedió Felipe IV. Acabó sus días en Madrid, con el atildamiento propio del cortesano barroco que fue.

97

PROPONE EL AUTOR DISCURRIR EN LOS AFECTOS DE AMOR[[841]]

Yo cantaré de amor tan dulcemente

el rato que me hurtare a sus dolores[842]

que el pecho que jamás sintió de amores

empiece a confesar que amores siente.

Verá cómo no hay dicha permanente
debajo de los cielos superiores,[843]
y que las dichas altas o menores
imitan en el suelo su corriente.

Verá que ni en amar alguno alcanza
firmeza, aunque la tenga en el tormento
de idolatrar un mármol con belleza.[844]

Porque, si todo amor es esperanza,
y la esperanza es vínculo del viento,[845]
¿quién puede amar seguro en su firmeza?

98

Huye del sol el sol, y se deshace
la vida a manos de la propia vida,
del tiempo, que a sus partos homicida,[846]
en mies de siglos las edades pace.[847]

Nace la vida, y con la vida nace
del cadáver la fábrica temida.
¿Qué teme, pues, el hombre en la partida,
si vivo estriba[848] en lo que muerto yace?

Lo que pasó ya falta; lo futuro
aún no se vive; lo que está presente,
no está, porque es su esencia el movimiento.

Lo que se ignora es sólo lo seguro;
este mundo, república de viento,[849]
que tiene por monarca un accidente.

99

A UN VELÓN QUE ERA JUNTAMENTE RELOJ, MORALIZANDO SU FORMA

Esta partida imagen de la vida,
reloj luciente o lumbre numerosa,
que la describe fácil como rosa[850]
de un soplo, de un sosiego interrumpida;

esta llama que, al sol desvanecida,
más que llama parece mariposa;[851]
esta esfera fatal que, rigurosa,
cada momento suyo es homicida:

es, Fabio, un doble ejemplo. No te estorbes
al desengaño de tu frágil suerte:
términos[852] tiene el tiempo y la hermosura.

El concertado impulso de los orbes
es un reloj de sol, y al sol advierte
que también es mortal lo que más dura.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

(San Miguel de Nepantla, México 1648–Ciudad de México, 1695)

Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana fue hija ilegítima de un militar español y de una criolla mexicana, condición que trató de ocultar toda su vida. Desde niña mostró una gran capacidad intelectual, alimentada aun más por la rica biblioteca de su abuelo, de la que no dejó volumen sin leer. Se trasladó a la cercana Ciudad de México, donde tenía parientes, y allí despertó el interés de la marquesa de Mancera, a la sazón virreina, que la incluyó en su cortejo. Quizá recibiera alguna oferta de matrimonio, finalmente desechada en pos de una mayor independencia que una mujer de su época, paradójicamente, sólo podía conseguir haciéndose religiosa. Tras un breve paso por los carmelitas, cuya severa regla le provocó una grave enfermedad, acabó ingresando en 1667 en un convento de la orden jerónima, donde pasó sus días entregada al estudio y a la creación. Allí compuso su poesía, en la que a veces criticaba la misoginia tan establecida en aquella sociedad, aunque en otras ocasiones se dejase arrastrar por los tópicos de la lírica amorosa. Destaca sobre toda su obra el Primero sueño, largo poema metafísico muy influido por Góngora y Calderón.

100

ARGUYE DE INCONSECUENTES EL GUSTO Y LA CENSURA DE LOS HOMBRES, QUE EN LAS MUJERES ACUSAN LO QUE CAUSAN

Hombres necios que acusáis

a la mujer sin razón,

sin ver que sois la ocasión[853]

de lo mismo que culpáis;

si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si la incitáis al mal?

Combatís su resistencia
y luego, con gravedad,
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.

Parecer quiere el denuedo[854]
de vuestro parecer loco
el niño que pone el coco
y luego le tiene miedo.

Queréis, con presunción necia,
hallar a la que buscáis,
para pretendida, Thais,
y en la posesión, Lucrecia.[855]

¿Qué humor puede ser más raro
que el que, falto de consejo,
él mismo empaña el espejo,
y siente que no esté claro?

Con el favor y desdén
tenéis condición igual,
quejándoos, si os tratan mal,
burlándoos, si os quieren bien.

Opinión ninguna gana,[856]
pues la que más se recata,
si no os admite, es ingrata
y si os admite, es liviana.

Siempre tan necios andáis
que, con desigual nivel,
a una culpáis por crüel
y a otra por fácil culpáis.

¿Pues cómo ha de estar templada

la que vuestro amor pretende,
si la que es ingrata, ofende,
y la que es fácil, enfada?

Mas entre el enfado y pena
que vuestro gusto refiere,
bien haya la que no os quiere
y quejaos[857] en hora buena.

Dan vuestras amantes penas
a sus libertades alas,
y después de hacerlas malas
las queréis hallar muy buenas.

¿Cuál mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:
la que cae de rogada,
o el que ruega de caído?[858]

¿O cuál es más de culpar,
aunque cualquiera mal haga:

la que peca por la paga,
o el que paga por pecar?

Pues ¿para qué os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.

Dejad de solicitar,[859]
y después, con más razón,
acusaréis la afición
de la que os fuere a rogar.

Bien con muchas armas fundo
que lidia vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia[860]
juntáis diablo, carne y mundo.

101

SONETO QUE CONTIENE UNA FANTASÍA CONTENTA CON AMOR DECENTE

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias[861] atractivo
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero,
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar[862] no puedes satisfecho
de que triunfa de mí tu tiranía;
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,[863]
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión[864] mi fantasía.

DOCUMENTOS Y JUICIOS CRÍTICOS

1] EL «SIGLO DE ORO»: ORIGEN Y DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO

Mucho se ha discutido acerca de la precisión del concepto «Siglo de Oro» que da título a esta antología, especialmente de su extensión cronológica. Sobre la acuñación de este concepto escribió J. M. Rozas unas páginas muy ilustrativas.

El concepto de Siglo de Oro como término literario se acuña, igual que tantos conceptos fundamentales de la vida y de la cultura españolas, en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando los españoles levantan poco a poco el denso telón de niebla que cubría esa zona de nadie que va desde 1680 a 1750, en esa lenta descomposición del Barroco español [...]. Los motivos de la aparición del término Siglo de Oro [...] son fundamentalmente dos. Uno, estético, literario, en concreto de lengua poética; otro de historia nacional comparada, especialmente la historia cultural. Ambos caen dentro de la literatura comparada, en su más amplia perspectiva. El primero desde el concepto de lenguaje literario; el segundo desde las relaciones internacionales de España con Europa en la Edad Moderna, señaladamente con Italia y Francia. En la base —lo que se sale de mi materia— está lo ya expuesto sobre la visión de nuestra historia general tenían los ilustrados. Y los planteamientos políticos en torno al despotismo ilustrado, en general tan fructíferos, en busca de una recuperación de la perdida hegemonía política. Con respecto al primer motivo, nos encontramos con un presente —el de los ilustrados— que mira a un pasado en dos tiempos: el siglo XVI, al que admiran profundamente, y el XVII, del que se sienten descontentos. Se dan, pues, los tres tiempos necesarios [...] del mito de las edades: una etapa que se puede llamar de oro, el XVI; otra que se hace de hierro, el XVII, y un presente que pudiera ser —que quieren que sea— una renovación, una reinstauración neoclásica del buen gusto, en una edad nueva que, al menos pueda tener el brillo de la plata o el bronce. El segundo motivo está asociado al nacionalismo de las polémicas dieciochescas con italianos y franceses. [...] El Siglo de Oro es, para ellos, el XVI, y su esplendor se muestra en un género, la lírica. [...]

El romanticismo va a producir la primera gran ampliación del Siglo de Oro. Lo va a llevar a grandes zonas del XVII, nada menos que hasta Calderón, que muere en 1681, y a nuevos géneros, sobre todo al teatro barroco, que ahora experimentará un auge inusitado en la apreciación universal [...]. Este proceso está enraizado con otro fundamental para la cultura española: el nacimiento del hispanismo militante. En el mundo germánico, en el anglosajón y en el francés, se va organizando el hispanismo en un momento favorable para la cultura del Siglo de Oro [...]. Si fueron los románticos, empezando desde el extranjero, los primeros en ampliar el Siglo de Oro aguas arriba del XVII a través de su teatro, van a ser ahora los hombres de la generación del 27 los que, en una segunda ampliación, van a completarlo, rescatando diversos valores fundamentales, como Góngora y el gongorismo, la poesía tradicional, ciertas zonas de Lope, el auto sacramental, etc., del Siglo de Oro, especialmente del Barroco, que todavía estaban sin descubrir y, sobre todo, sin admirar. [...]

El concepto Siglo de Oro responde a un mito que recorre la cultura occidental desde Hesíodo a Cervantes, y llega resonando hasta nosotros. España ha sentido la necesidad de dar este nombre a la etapa mayor se su cultura, especialmente en lo literario. Como tantas veces, el mito es una justificación y un deseo, poéticamente enlazados por una seriación literaria. Una justificación para un mal y un deseo de que el mal cese. Hubo una vez una edad dorada, un paraíso terrenal, y a él podremos volver, dice el hombre. Nostalgia de lo perfecto desde lo imperfecto. De lo completo, desde lo incompleto. Del cosmos desde el caos. Nostalgia de lo eterno, desde lo mortal.

(Juan Manuel Rozas, «Siglo de Oro: la acuñación del término», en Estudios sobre el Siglo de Oro, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 413-28; y en HCLE, III: Barroco, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 64-7).

2] EL PETRARQUISMO Y LAS INNOVACIONES MÉTRICAS ITALIANAS

A] Juan Boscán relató en esta carta que prologaba el libro II de sus Obras el encuentro con Andrea Navagero a partir del cual Garcilaso y él mismo se decidieron a probar suerte con los metros italianos, a los cuales ensalza por su

buena disposición para expresar cualquier estilo tradicional. El texto se reproduce con la ortografía modernizada, salvo en los casos que implicarían un cambio fonológico del original.

A LA DUQUESA DE SOMA

He miedo de importunar a vuestra señoría con tantos libros. [...] Aunque tras esto me acuerdo agora que el cuarto libro ha de ser de las obras de Garcilaso, y éste no solamente espero yo que no cansará a nadie, mas aun dará muy gran alivio al cansancio de los otros. En el primero habrá vuestra señoría visto esas coplas (quiero decillo así) hechas a la castellana. Solía holgarse con ellas un hombre muy avisado y a quien vuestra señoría debe de conocer muy bien, que es don Diego de Mendoza. Mas paréceme que se holgaba con ellas como con niños, y así las llamaba las redondillas. Este segundo libro terná[865] otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones, que las trovas desta arte[866] así han sido llamadas siempre. La manera déstas es más grave y de más artificio y (si yo no me engaño) mucho mejor que la de las otras. Mas todavía, no embargante esto, cuando quise probar a hacellas no dejé de entender que tuviera en esto muchos reprehensores.[867] Porque la cosa era nueva en nuestra España y los nombres también nuevos, a lo menos muchos dellos, y en tanta novedad era imposible no temer con causa, y aun sin ella. Cuanto más que luego en poniendo las manos en esto, topé con hombres que me cansaron. [...] Los unos se quejaban que en las trovas desta arte los consonantes no andaban tan descubiertos ni sonaban tanto como en las castellanas; otros decían que este verso no sabían si era verso o si era prosa; otros argüían diciendo que esto principalmente había de ser para mujeres y que ellas no curaban[868] de cosas de sustancia sino del son de las palabras y de la dulzura del consonante. Estos hombres con estas sus opiniones me movieron a que me pusiese a entender mejor la cosa, porque entendiéndola viese más claro sus sinrazones. Y así cuanto más he querido llegar esto al cabo, discutiéndolo conmigo mismo, y platicándolo con otros, tanto más he visto el poco fundamento que ellos tuvieron en ponerme estos miedos. Y hanme parecido tan livianos sus argumentos, que de solo haber parado en ellos, poco o mucho me corro; y así me correría[869] agora si quisiese responder a sus escrúpulos. [...] Si a éstos mis obras les parecieren duras y tuvieren soledad de la multitud de los consonantes, ahí tienen un cancionero, que

acordó de llamarse «general», para que todos ellos vivan y descansen con él generalmente. Y si quisieren chistes también los hallarán a poca costa. Lo que agora a mí me queda por hacer saber a los que quisieren leer este mi libro es que no querría que me tuviesen por tan amigo de cosas nuevas que pensasen de mí que por hacerme inventor de estas trovas, las cuales hasta agora no las hemos visto usar en España, haya querido probar a hacellas.

Porque estando un día en Granada con el Navagero, al cual por haber sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí nombralle a vuestra señoría, tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia. Y no solamente me lo dijo así livianamente, mas aun me rogó que lo hiciese. [...] Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome quizá con el amor de las cosas proprias que esto comenzaba a sucederme bien, fui poco a poco metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su jüicio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así, alabándome muchas veces este mi propósito y acabándomele de aprobar con su enjemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente. Y después, ya que con su persuasión tuve más abierto el jüicio, ocurriéronme cada día razones para hacerme llevar adelante lo comenzado.

Todo esto se halla muy al revés en estotro verso de nuestro segundo libro, porque en él vemos, dondequiera que se nos muestra, una disposición muy capaz para recebir cualquier materia: o grave o sotil,[870] o dificultosa o fácil, y asimismo para ayuntarse[871] con cualquier estilo de los que hallamos entre los autores antiguos aprobados. De más desto, ha dejado con su buena opinión tan gran rastro de sí por dondequiera que haya pasado, que si queremos tomalle dende aquí, donde se nos ha venido a las manos y volver con él atrás por el camino por donde vino, podremos muy fácilmente llegar hasta muy cerca de donde fue su comienzo. Y así le vemos agora en nuestros días andar bien tratado en Italia, la cual es una tierra muy floreciente de ingenios, de letras, de jüicios y de grandes escritores. Petrarca fue el primero que en aquella provincia le acabó de poner en su punto, y en éste se ha quedado y quedará, creo yo, para siempre. Dante fue más atrás, el cual usó muy bien dél, pero diferentemente de Petrarca. En tiempo

de Dante y un poco antes, florecieron los proenzales,[872] cuyas obras, por culpa de los tiempos, andan en pocas manos. Destos proenzales salieron muchos autores ecelentes[873] catalanes, de los cuales el más ecelente es Osias March, en loor del cual, si yo agora me metiese un poco, no podría tan presto volver a lo que agora traigo entre las manos. [...] Mas tornando a nuestro propósito, digo que, aun volviendo más atrás de los proenzales, hallaremos todavía el camino hecho deste nuestro verso. Porque los endecasílabos, de los cuales tanta fiesta han hecho los latinos, llevan casi la misma arte, y son los mismos, en cuanto la diferencia de las lenguas lo sufre. Y porque acabemos de llegar a la fuente, no han sido dellos tampoco inventores los latinos, sino que los tomaron de los griegos, como han tomado muchas otras cosas señaladas en diversas artes. De manera que este género de trovas, y con la autoridad de su valor proprio y con la reputación de los antiguos y modernos que las han usado, es dino,[874] no solamente de ser recebido de una lengua tan buena como es la castellana, mas aún de ser en ella preferido a todos los versos vulgares. Y así pienso yo que lleva camino para sello. Porque ya los buenos ingenios de Castilla, que van fuera de la vulgar cuenta, le aman y le siguen y se ejercitan en él tanto que, si los tiempos con sus desasosiegos no lo estorban, podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos de ver lo bueno de su poesía transferido en España. Pero esto aún está lejos, y no es bien que nos fundemos en estas esperanzas hasta vellas más cerca. [...] Pero tiempo es que el segundo libro comience a dar ya razón de sí y entienda cómo le ha de ir con sus sonetos y canciones. Y si la cosa no sucediera tan bien como él desea, piense que en todas las artes los primeros hacen harto en empezar y los otros que después vienen quedan obligados a mejorarse.

(De la Obra completa, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 115-20)

B] Cristóbal de Castillejo defendió en esta famosa composición (cuya ortografía hemos modernizado cuando no implicaba cambio fonológico) la tradición métrica castellana frente a la nueva moda italiana, «la secta petrarquista», que capitaneaban Boscán y Garcilaso. Como valedores de la tradición cita a los poetas mayores del siglo XV (Juan de Mena, Jorge Manrique) y principios del XVI (Garci Sánchez de Badajoz).

REPRENSIÓN CONTRA LOS POETAS ESPAÑOLES QUE ESCRIBEN EN VERSO ITALIANO

Pues la sancta Inquisición
suele ser tan diligente
en castigar con razón
cualquier secta y opinión
levantada nuevamente,
resucítese Lucero,[875]
a corregir en España
una tan nueva y extraña,
como aquella de Lutero
en las partes de Alemaña.
Bien se pueden castigar
a cuenta de anabaptistas,[876]
pues por ley particular
se tornan a baptizar
y se llaman petrarquistas.
Han renegado la fee
de las trovas castellanas,

y tras las italianas
se pierden, diciendo que
son más ricas y lozanas.
El jüicio de lo cual
yo lo dejo a quien más sabe,
pero juzgar nadie mal
de su patria natural
en gentileza no cabe;
y aquella cristiana musa
del famoso Johan de Mena,
sintiendo desto gran pena,
por infieles los acusa
y de aleves[877] los condena.
«Recuerde el alma dormida»,
dice don Jorge Manrique;
y muéstrese muy sentida
de cosa tan atrevida,
por que más no se platique,[878]
Garci Sánchez respondió:
«¡Quién me otorgase, señora,
vida y seso en esta hora

para entrar en campo yo
con gente tan pecadora!»
[...]

Dios dé su gloria a Boscán
y a Garcilaso poeta,
que con no pequeño afán
y por estilo galán
sostuvieron esta seta,[879]
y la dejaron acá
ya sembrada entre la gente;
por lo cual debidamente
les vino lo que dirá
este soneto siguiente:

Garcilaso y Boscán siendo llegados
al lugar do están los trovadores
que en esta nuestra lengua y sus primores
fueron en este estilo señalados,
los unos a los otros alterados
se miran, con mudança de colores,

temiéndose que fuesen corredores,[880]
espías o enemigos desmandados.
Y juzgando primero por el traje,
paresciéronles ser, como debía,
gentiles españoles caballeros;
mas oyéndoles hablar nuevo lenguaje
mezclado de estranjera poesía,
con ojos les miraban de estranjeros.

Mas ellos, caso que estaban
sin favor y tan a solas,
contentados se mostraban
y claramente burlaban
de las trovas españolas:
canciones y villancicos,
romances y cosa tal,
arte mayor y real,
y pies quebrados y chicos
y todo nuestro caudal.
Y en lugar de estas maneras
de vocablos ya sabidos

en nuestras trovas caseras,
cantan otras forasteras,
nuevas a nuestros oídos:
sonetos de grande estima,
madrigales y canciones
de diferentes renglones,
octava y tercera rima,
y otras nuevas invenciones.
Desprecian cualquiera cosa
de coplas compuestas de antes
por baja de ley, y astrosa[881]
usan ya de cierta prosa
medida sin consonantes.
A muchos de los que fueron
elegantes y discretos
tienen por simples pobretos,
por sólo que no cayeron
en la cüenta a los sonetos.
Daban, en fin, a entender
aquellos viejos autores
no haber sabido hacer

buenos metros ni poner

en estilo los amores;

y que el metro castellano 110

no tenía autoridad

de decir con majestad

lo que se dice en toscano[882]

con mayor felicidad.

[...]

(De la Obra completa, ed. de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Turner, 1999, pp. 263-9).

C] Rafael Lapesa dedicó un magistral estudio a la evolución de Garcilaso; en el primer capítulo explica la amalgama de tradiciones (lírica provenzal, cancioneros castellanos, Ausias March y Petrarca) en la poesía garcilasiana.

La obra de Garcilaso, vista en su desarrollo cronológico, nos sitúa ante el proceso de un espíritu excepcionalmente dotado que va encontrándose a sí mismo mediante un creciente enriquecimiento de su mundo poético. El manantial primero, como en toda auténtica floración lírica es el sentimiento. [...] Pero los estados del alma, en el momento de su elaboración artística, han encontrado moldes afines en la tradición literaria; y estos moldes han actuado sobre el contenido sentimental y sobre la expresión, intensificándolos o filtrándolos según los casos. [...] De los cancioneros perduran en la obra garcilasiana temas y costumbres literarios, maneras de sentir y vestigios de pasajes concretos. [...] Los cancioneros castellanos del siglo XV añaden a su peculiar tradición lírica de origen trovadoresco rasgos que proceden del

petrarquismo o coinciden con él, no sólo en la concepción general del amor y en básicas actitudes vitales, sino también en temas literarios concretos. Pero divergen de Petrarca en el gusto por la improvisación y en un distinto sentido de la forma poética, apoyado en la posesión de una métrica propia, muy flexible y elaborada. Acentúan las notas intelectuales, con abundancia de alegorías y personificaciones mayor que en el maestro italiano. El conceptismo, muy intenso, tiene manifestaciones comunes, pero también preferencias diversas: característica de los trovadores españoles es la afición por los juegos a base de palabras reiteradas. Es esencial en nuestros poetas la reclusión en el propio espíritu; eluden retratar a la amada y no prodigan la contemplación de las cosas. La creación de paisajes imaginarios, frecuentemente alegóricos, prevalece sobre el delectamiento y efusión emotiva ante la naturaleza. Y son rasgos típicos el voluntarismo y la contención recatada, con insistencia en el silencio cortés. [...]

Hay, pues, en la obra de Garcilaso un conjunto de temas, actitudes y reminiscencias literarias que la enlazan con la poesía de cancioneros. Existe además una positiva influencia de Ausias March. Estos dos factores hacen que en un principio el contenido de la poesía garcilasiana esté fuertemente entroncado con la lírica peninsular y se despegue de los metros no acostumbrados. La creciente influencia de Petrarca y de los clásicos va limando angulosidades [...] hasta que el poeta encuentra la fórmula definitiva. Después de alcanzada todavía se subsisten recuerdos de poetas castellanos y de March, pero sólo se incorporan a las creaciones garcilasianas cuando han sido profundamente reelaborados [...]. Pero en todo momento se mantienen dos notas de honda raigambre española: una es la contención recatada, que de ser exigencia de la cortesanía se convierte en norma artística gracias a la cual quedan repudiadas las lamentaciones sin nervio; otra es la altiva independencia con que el poeta defiende la autonomía de su espíritu y transforma en viril resolución el abrazo con el destino adverso.

(R. Lapesa, La trayectoria poética de Garcilaso, Madrid, Alianza, 1985, pp. 40-1 y 70-1)

3] SAN JUAN DEL CRUZ Y SU CÁNTICO ESPIRITUAL

La interpretación del gran poema sanjuanista constituyó un problema desde el momento de su creación; no en vano el poeta hubo de escribir sobre él unos comentarios en prosa con el doble fin de guiar a sus hermanos y hermanas carmelitas por el recto sentido del texto y con el de distraer la atención de los inquisidores, tan poco aficionados a las ambigüedades como a la poesía amorosa. Dos voces autorizadas del siglo XX (el poeta Jorge Guillén y el profesor Aranguren) muestran en este texto algunas de sus claves.

Los poemas [de San Juan de la Cruz], si se los lee como poemas —y eso es lo que son—, no significan más que amor, embriaguez de amor, y sus términos se afirman sin cesar humanos. [...] En los tres grandes poemas no hay más que imágenes: irreales representaciones concretas que forman el relato de un amor. Nada abstracto se mezcla a la historia, reducida a los pasos y emociones de una pareja enamorada. La acción no puede avanzar más limpia de adherencias aclaratorias. He aquí a la Esposa y el Esposo, he aquí sus trasportes. Y el relato queda autónomo, bastándose a sí mismo como tal relato en la mayoría de sus versos. ¿Qué significación se esconde bajo la maravilla? Por de pronto, ahí está la maravilla con su primer inocente y sus infinitas lontananzas y resonancias poéticas.

Jorge Guillén

Manteniéndose en la misma posición de lectura exenta —o de voluntad de tal, frente al recubrimiento interpretatorio—, el lector del Cántico espiritual no puede desconocer que éste le suena a otro poema bien sabido y consabido, el bíblico Cantar de los Cantares. [...] En contraste con el Cantar, el Cántico es un poema desnudo, escueto, despojado de galas, y mucho más simbólico que metafórico (aun no llegando a ser, como la Noche y la Llama, un puro símbolo). Y sobre todo, un poema en el que hay acción: no un «cuadro plástico», sino un acontecimiento dramático. ¿En qué consiste éste? [...] Si la «Noche Oscura» es el poema de la Noche y el de la «Llama de amor viva» es el de la Llama, el «Cántico» es el de la unión de Amor. [...] Lo que digo es que en el «Cántico»

asistimos al acto mismo de la unión de los amantes. El Cantar de los Cantares era un poema sobrecargadamente sensual. El «Cántico» no es sensual, pero es en cambio profundamente erótico. [También] es un poema místico, pero por de pronto es un espléndido poema erótico. [Sin embargo], precisamente al llegar al instante de la unión, a la estrofa 12, nos quedamos perplejos. Sus palabras nos suenan extrañas, no son las que en ese momento esperaríamos de dos amantes, y parecen estar diciendo que allí se trata de «otra cosa» —otra cosa, que todavía, en una lectura exenta, no podemos imaginar cuál sea—. O, dicho de otro modo, tal momento de extrañeza nos hace sospechar que el símbolo erótico sólo imperfecta, insuficientemente responde a la misteriosa experiencia que allí ha tenido lugar. Otros versos del poema nos confirman en la misma sospecha de que estamos ante un «misterio», y de que no se está hablando, sin más, de lo que nos parecía, de humano amor.

(J. L. López Aranguren, «San Juan de la Cruz», Estudios literarios, Madrid, Gredos, 1976, pp. 11-21, apud HCLE, II: Renacimento, pp. 531-35).

4] EL MANIERISMO

El crítico Emilio Orozco asimiló en un trabajo clásico este término, acuñado por los historiadores del arte y aplicado hasta entonces sobre todo a la pintura, a la poesía del último cuarto del siglo XVI. Estableció de ese modo un periodo de transición generalmente aceptado entre el Renacimiento y el Barroco.

Si se ha llegado por la crítica a confundir Barroco y Manierismo, e incluso referido a la crítica se ha llegado a identificarlos [...] esa identificación se debe, sobre todo, a haber partido en su análisis desde zonas estilísticas puramente morfológicas [...]. No es extraño que el criterio formalista exaltado en la teoría de la pura visibilidad haya contribuido, por la necesidad de marcar una etapa de la evolución del Renacimiento al Barroco, a considerar el Manierismo sólo como un paso entre ambos estilos. [Pero] las complicaciones constructivas, como los movimientos violentos de los lienzos manieristas y barrocos, no se pueden

considerar como iguales; en realidad, por su sentido, pese a la apariencia, representan lo contrario. En los dos, es verdad, vemos una alteración de las formas clasicistas, tanto en lo literario como en la plástica, pero esa alteración se produce en el cuadro manierista como algo que le sobreviene a los cuerpos y formas desde fuera, como algo racional, previo e impuesto. Porque las figuras movidas de los cuadros manieristas son esencialmente figuras puestas, colocadas en posturas difíciles, incómodas, en las que, incluso, podrían mantenerse algún tiempo —aunque sea unos instantes—, sin más dificultad que el soportar esa incomodidad. La figura barroca, en cambio, es la figura sorprendida en un momento de su transitorio y agitado moverse, algo pasajero, imposible de mantenerse, como es imposible detener ese tiempo fugitivo que simboliza el antes y después que nos sugiere toda figura plasmada en un movimiento apasionado. Igualmente en la lírica de fines del siglo XVI, se intensifican los artificios de correlación de poemas y plurimembración de versos; esto es, la fijación de unos cauces rígidos por entre los cuales ha de fluir retenidamente el pensamiento poético; ello no es lo mismo que la libre y complicada construcción sintáctica impuesta desde dentro como una necesidad expresiva de la más íntima agitación del poeta.

Es difícil llegar a una delimitación de lo manierista y de lo barroco, en razón de que, aunque no se trata exactamente de dos tendencias o estilos de épocas distintas —ya que el Manierismo no se produce, cronológicamente, en un momento preciso en la historia de los estilos, sino con oscilaciones y variantes, y hasta puede hablarse de manierismo en otros estilos— sin embargo, en general, el Manierismo viene a coincidir con el momento inmediato o previo a lo barroco y en consecuencia los medios expresivos que maneja el artista o el pintor de esas fechas supone un coincidir de recursos y rasgos manieristas y barrocos.

(Emilio Orozco, Manierismo y Barroco, Salamanca, Anaya, 1970, pp. 30-7 y 70; reeditado en Madrid: Cátedra, 1975)

5] El BARROCO: SITUACIÓN CRONOLÓGICA

Como se explicó en la Introducción, no resulta sencillo adscribir a determinados

poetas al período renacentista o barroco. María del Pilar Palomo sintetiza en este texto los criterios generacionales que utilizó el profesor Rozas para intentar dilucidar este aspecto.

Se impone, ante todo, una delimitación cronológica. Porque no se puede, evidentemente, identificar Barroco y XVII. Y porque, no menos evidentemente, hay una época —finales del XVI— en que coexisten poetas de los que nadie cuestiona su renacentismo —Herrera, Fray Luis..., por citar los ejemplos más relevantes— con una generación nueva que comienza a escribir hacia 1580, pero cuyos representantes —Lope, Góngora— se sitúan, sin ninguna duda crítica, bajo ese término estético, no sólo cronológico, que denominamos Barroco. [...]

Estamos, por tanto, en 1580, en un cruce y coexistencia de tendencias, a las que es difícil aplicar una estricta cronología, pese al intento clarificador de Rozas, que apuntó la existencia —indudable, en líneas generales— de varios grupos generacionales: los poetas nacidos hacia 1560, que comienzan a escribir hacia 1580, presididos por los grandes renovadores. Son Lope (1562-1635), Góngora (1560-1627), Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613) y su hermano Bartolomé (1561-1634). [...] Un segundo momento estaría representado por los poetas nacidos a partir de 1580, representados por las figuras de los grandes discípulos, pero con otro poeta renovador al frente: Quevedo (1580-1645). Entre esos grandes discípulos, Rozas señala los nombres de Villamediana (1582-1622) y Soto de Rojas (1584-1658) como gongorinos y, en torno a Lope, al príncipe de Esquilache (1577-1658) y al sevillano Pedro de Medina Medinilla, del que sabemos que murió en 1621. [...] Y dentro del clasicismo de la escuela o magisterio de los Argensola, dos discípulos: Jerónimo de San José (1587-1654) y Villegas (1589-1669). Son los poetas [...] que asisten como testigos a la lucha de escuelas que suscita la difusión de las Soledades [...]. Son testigos, repito, desde su juventud de la madurez poética de los poetas de la primera generación, a cuyos triunfos como protagonistas —Quevedo—, unen sus voces a partir de 1600, momento en que se recogen las Flores de poetas ilustres, de Pedro Espinosa, en 1604. Más tarde llega una tercera promoción en torno a 1600 que, en general, representan ya lo imitativo y que llevarán —sin fructíferas renovaciones— las voces de los grandes maestros, que hacen suyas, hasta los finales del XVII. [...] Pero entiendo que sólo destaca entre ellos el nombre de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), como el último fogonazo de una genial creatividad barroca.»

(María del Pilar Palomo, La poesía de la Edad de Oro. Barroco, Madrid, Taurus, 1987, pp. 13-16)

6] LA POLÉMICA ANTICULTERANA

La difusión de los poemas mayores de Góngora a partir de 1613 creó dos bandos en la república de los poetas; unos, deslumbrados por los hallazgos del cordobés, lo imitaron y fueron llamados desde entonces despectivamente culteranos; otros criticaron con dureza las innovaciones léxicas y gramaticales de su estilo, aunque acabara por influirles, acaso sin saberlo. Entre estos últimos destacaron Lope de Vega y Quevedo.

A] Góngora escribió este soneto hacia 1615 probablemente desde Córdoba, adonde habían llegado los ecos del escándalo por su Fábula de Polifemo en un memorial o carta enviado por los seguidores de Lope.

DE LOS QUE CENSURARON SU POLIFEMO

Pisó las calles de Madrid el fiero

monóculo galán de Galatea,[883]

y cual suele tejer bárbara aldea

soga de gozques contra forastero,[884]

rígido un bachiller, otro severo, 5

(crítica turba al fin, si no pigmea)[885]

su diente afila y su veneno emplea

en el disforme cíclope cabrero.

A pesar del lucero de su frente,

le hacen oscuro,[886] y él en dos razones,

que en dos truenos libró de su Occidente:[887]

«Si quieren», respondió, «los pedantones

luz nueva en hemisferio diferente,

den su memorïal a mis calzones».

(Sonetos completos, ed. de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1992, pp. 197)

B] Lope de Vega incluyó en el Laurel de Apolo este soneto dialogado en el que parodia el vocabulario gongorino recurriendo a la autoridad de Boscán y Garcilaso, a los que alinea en su propio bando. Los dos grandes innovadores de la métrica castellana son incapaces de entender el lenguaje que habla la posadera culterana.

A LA NUEVA LENGUA

—Boscán, tarde llegamos. ¿Hay posada?

—Llamad desde la posta,[888] Garcilaso.

—¿Quién es? —Dos caballeros del Parnaso.[889]

—No hay donde nocturnar palestra armada.

—No entiendo lo que dice la criada.

Madona, ¿qué decís? —Que afecten paso,

que obstenta limbos el mentido ocaso

y el sol depinge la porción rosada.[890]

—¿Estás en ti, mujer? —Negóse al tino

el ambulante huésped—. ¡Que en tan poco

tiempo tal lengua entre cristianos haya!

Boscán, perdido habemos el camino,

preguntad por Castilla, que estoy loco,

o no habemos salido de Vizcaya.[891]

(Paraíso cerrado. Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII, ed. de J.M. Micó y Jaime Siles, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 397; sin anotación original)

C] Góngora cargó en 1621 contra los seguidores de Lope de Vega por la llaneza de su estilo frente a la elegancia de los cultos cisnes gongorinos, capitaneados por él mismo.

A LOS APASIONADOS POR LOPE DE VEGA

Patos de la aguachirle castellana,[892]
que de su rudo origen fácil riega,[893]
y tal vez dulce inunda nuestra Vega
con razón Vega, por lo siempre llana,

pisad graznando la corriente cana[894]
del antiguo idïoma, y turba lega,[895]
las ondas acusad, cuantas os niega
ático estilo, erudición romana.[896]
Los cisnes venerad cultos, no aquéllos
que escuchan su canoro fin los ríos;[897]
aquéllos sí, que de su docta espuma

vistió Aganipe.[898] ¿Huis? ¿No queréis vellos,
palustres aves? Vuestra vulgar pluma
no borre, no, más charcos. ¡Zabullíos!

(Sonetos completos, ed. de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1992, p. 295)

D] Francisco de Quevedo incluyó en el Libro de todas las cosas y otras muchas

más esta composición con la que se burlaba de los seguidores de Góngora por los cultismos que caracterizaban y oscurecían su estilo; muchos son hoy términos de uso corriente.

RECETA PARA HACER SOLEDADES EN UN DÍA

Quien quisiere ser culto en sólo un día
la jeri (aprenderá) gonza[899] siguiente:
fulgores, arrogar, joven, presiente,
candor, construye, métrica, armonía;

poco, mucho, si, no, purpuracía,
neutralidad, conculca, erige, mente,
pulsa, ostenta, librar, adolescente,
señas, traslada, pira, frustra, harpía.

Cede, impide, cisuras, petulante,
palestra, liba, meta, argento, alterna,
si bien, disuelve, émulo, canoro.

Use mucho de líquido y de errante,
su poco de nocturno y de caverna,

anden listos livor, adunco y poro;

que ya toda Castilla

con sola esta cartilla[900]

se abrasa de poetas babilones,[901]

escribiendo sonetos confusiones;

y en la Mancha pastores y gañanes,

atestadas de ajos las barrigas,

hacen ya cultedades[902] como migas.

(Antología de la poesía española del Siglo de Oro (siglos XVI-XVII), ed. de Pablo Jauralde, Madrid, Espasa, 1999, pp. 319-320, de donde se copia también la anotación).

7] EL LENGUAJE GONGORINO

Góngora atrajo el interés de la Generación del 27, así llamada precisamente porque aquellos jóvenes poetas se reunieron para conmemorar el tricentenario de la muerte del genial cordobés. Uno de ellos, Dámaso Alonso, descifró las claves de su expresión poética en una sucesión de trabajos magistrales. A continuación extractamos uno de los primeros.

Todo el arte de Góngora consiste en un doble juego: esquivar los elementos de la realidad cotidiana, para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas del mundo físico o del espiritual, y que sólo mediante el prodigioso puente de la intuición poética pueden ser referidos a los reemplazados. [...] La tendencia central del arte de Góngora, y la que primero

atrae la atención del lector, es, como acabo de decir, la que le lleva a sustituir constantemente el complejo noción-palabra, correspondiente a un término de la realidad circundante, por otro metafórico (sustitución total); pero existe también en su poesía, y con la misma frecuencia, una sustitución más parcial y tímida, que conservando —ya veremos hasta qué punto— la noción real, esquiva la palabra que a esa noción corresponde. Esta huida, este aborrecimiento de la palabra que debía cubrir directamente a una noción, es lo que da origen a la perífrasis. En la perífrasis, la imaginación describe un círculo, en el centro del cual se instaura, intuida, la palabra no expresa. [...]

Góngora siente la necesidad de comunicar a la representación del objeto una plasticidad, un coloreado relieve, un dinamismo que la palabra concreta no puede transmitir. Considerada así la perífrasis gongorina, responde a la misma razón que produce la metáfora. Y cae dentro del doble juego de que hablábamos al principio, puesto que, si elude la noción escueta y la palabra correspondiente, es para sustituirlas por una alusión descriptiva que permite atraer a primer plano algunas cualidades del objeto que tienen mayor interés por ser sus cualidades bellas o si no por ser las que le incluyen dentro de las formas tradicionales del pensamiento grecolatino. [...]

Resulta, pues, que el rodeo imaginativo no es una vuelta inútil ni una vana hinchazón de palabra; es, por el contrario, un procedimiento intensificativo: evocar una noción de representación poco viva por medio de una serie de nociones más intensas. Es una superación en complejidad y dinamismo (atributos de lo barroco). [...] La perífrasis alusiva no es, sin embargo, más que un caso especial de una de las tendencias generales de Góngora. Lo que primero llama la atención al estudiar la sintaxis gongorina y lo que la hace tan difícil y aparentemente confusa es la constante potencia prolificativa de las palabras: las oraciones dan origen a nuevas oraciones incidentales; los nombres van cargados de elementos determinativos y sirven de antecedente a pronombres que, a su vez, introducen oraciones nuevas; de estos elementos derivan otros de tercer grado, etc. Esto no es más que la complejidad estilística necesaria para traducir a Góngora. Porque el mismo engarce que para las palabras, existe para las nociones. Una suscita la otra; ésta da origen a una nueva, que, a su vez, origina otras varias, etc., y a una noción simple sustituye o acompaña un complejo de complejos representativos.

Entran la alusión y la perífrasis dentro del carácter general de la poesía de Góngora; la segunda esquiva la palabra correspondiente a un concepto de

realidad; la primera pone en contacto una noción real con un sistema fijo de referencia. Ambas se completan hasta tal punto que la mayor parte de las veces aparecen asociadas. En las dos, la imaginación se desvía un momento de su senda para deleitarse (en los casos mejores) con las bellas incidencias del rodeo. Una y otra han sido conocidas por la poesía de todas las épocas, y, ya en nuestro mundo, muy especialmente por la del Renacimiento. Pero alusión y perífrasis (o perífrasis alusiva) son una nota constante del lenguaje gongorino; y esta frecuencia, una de las que lo separan del gusto del siglo XVI y lo sitúan dentro del recargamiento del XVII. La repetición de estos rodeos y su carácter de peso muerto conceptual constituyen precisamente el camino para un escollo que Góngora no pudo —ni quiso— eludir: el caer en el tópico alusivo o perifrástico. [...] Góngora no tuvo que exagerar nada lo que ya había sido practicado hasta el hastío (del lector). Pero, en general, sí: la abundancia alusiva y perifrástica en Góngora es mucho mayor que en la poesía española del siglo XVI. La poesía gongorina demuestra aquí, una vez más, lo que constituye su nota constante, desde cualquier punto que se la mire: el ser una exageración, una intensificación dinámica, una condensación cuantitativa de los elementos renacidos de la tradición clásica.

(Dámaso Alonso, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», Revista de Occidente, XIV [1928], pp. 177-202)

8] LA FIGURA Y EL LENGUAJE DE QUEVEDO

A] QUEVEDO POR JORGE LUIS BORGES

El gran escritor argentino dedicó un breve ensayo a la figura de Francisco de Quevedo con motivo del tricentenario de su muerte; en él subrayaba su relevancia y protagonismo dentro de la literatura en español, situándolo a la altura de Dante, Shakesperare o Goethe.

Como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas. Ninguno de ellos me

ha inquietado, y me inquieta, como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo. En los censos de nombres universales el suyo no figura. [...] De Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras; inversamente, nadie que tenga vocación literaria puede no gustar de Quevedo. La grandeza de Quevedo es verbal. Juzgarlo un filósofo, un teólogo o (como quiere Aureliano Fernández Guerra) un hombre de estado es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido. [...] Quevedo, sin embargo, todo lo salva, o casi, con la dignidad del lenguaje. [...]. Logra su perfección en ese tratado [Marco Bruto] el más importante de los estilos que Quevedo ejerció. El español, en sus páginas lapidarias, parece regresar al arduo latín de Séneca, de Tácito y de Lucano, al atormentado y duro latín de la edad de plata. El ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras, dan a ese texto una precisión ilusoria. Muchos períodos merecen, o exigen, el juicio de perfectos. [...] Otros estilos frecuentó Quevedo con no menos felicidad: el estilo aparentemente oral del Buscón, el estilo desaforado y orgiástico (pero no ilógico) de La hora de todos. [...].

Grande es el ámbito de la obra poética de Quevedo. Comprende pensativos sonetos, que de algún modo prefiguran a Wordsworth; opacas y crujientes severidades, bruscas magias de teólogos («Con los doce cené: yo fui la cena»); gongorismos intercalados para probar que él también era capaz de jugar a ese juego; urbanidades y dulzuras de Italia («humilde soledad, verde y sonora»); variaciones de Persio, de Séneca, de Juvenal, de las Escrituras, de Joachim du Bellay; brevedades latinas; chocarrerías; burlas de curioso artificio; lóbregas pompas de la aniquilación y del caos. [...] Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la emoción que las engendró y de las comunes ideas que las informan. No son oscuras; eluden el error de perturbar, o de distraer, con enigmas, a diferencia de otras de Mallarme, de Yeats y de George. Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata. [...]

Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura.

(Jorge Luis Borges, «Quevedo», en Otras inquisiciones, Obras completas I, RBA, Barcelona, 2005, pp. 660-666)

B] NOTAS SOBRE EL ESTILO DE QUEVEDO

El profesor Jauralde, máxima autoridad actual en Quevedo (véase su monumental bibliografía) trazó en un artículo las líneas maestras de su poesía, que se cerraba con estas notas sobre su estilo.

Más arriba dije que se puede hablar de una forma expresiva común a todos los temas tratados en sus versos, de la que formarían parte tres aspectos no excluyentes: la manipulación lingüística extrema —y entiendo por esto la utilización del lenguaje en los límites máximos de lo que es normativo—; los procesos de intensificación, y la hipérbole.

Con respecto a lo primero, supera Quevedo estilísticamente el tono común ingenioso y procaz característico de la poesía burlesca de su tiempo. O, de otro modo, saca punta (excede) y provecho a todos los recursos estilísticos existentes en la época. Y esto fue lo que tanto le interesó de la poesía de Góngora: sus modos de realizarse, no su función. Quevedo escapa de ser un poeta del montón por su extraordinaria habilidad lingüística — como telón de fondo: su amplia cultura—, que emplea, segundo y más importante modo de escapar, en conseguir un tono festivo o emotivo exagerado. [...] El coloquialismo, presente hasta en sus poemas más serios («¡Cómo de entre mis manos te resbalas!»), no es sino una consecuencia de esta superación: la de utilizar registros idiomáticos inéditos. Por aquí enlazamos con el segundo de sus rasgos estilísticos mayores: los procesos de hiperbolización de ese tono exagerado —emotivo, panegírico, festivo, etc.— del que hablaba. Como figuras tradicionales siguen en importancia las prosopopeyas y las anáforas, sobre las que a menudo se montan composiciones enteras [...].

En cuanto a los procesos de intensificación —la hipérbole lo es, claro está— han sido señalados con más frecuencia por la crítica, normalmente bajo la rúbrica de conceptismo o intensificación semántica. Quevedo echa mano otras veces de la intensificación gramatical («soy un fue, y un será, y un es cansado»), es decir, aquellos cuyos resultados expresivos sólo se explican por la manipulación de las

categorías gramaticales (en este caso y entre otras cosas: incluir en un presente tres tiempos distintos, lógicamente inconciliables). Y otras, de la intensificación sintáctica. En este último sentido llama la atención la riqueza y variedad del período sintáctico en sus poemas, desde los largos y bien construidos, entretejidos de oraciones parentéticas, para la expresión tensa que se demora; hasta el período corto —cortado— que juega con las pausas y los silencios del verso como elemento expresivo. Este resultado sintáctico parece producirse por efecto de una contención expresiva, si bien se tienen en cuenta algunas de sus obras en prosa como la Política de Dios..., de sintaxis tortuosa. No es ningún dislate señalar en Quevedo un estilo más fluido —¿más trabajado?— en su obra poética que en su obra en prosa.

(«La poesía de Quevedo», en Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Granada, Universidad, 1979, pp. 206-208).

8] TEMAS Y TÓPICOS DEL BARROCO

El poeta y crítico Luis Rosales dedicó varios estudios a temas y personajes del Barroco como Villamediana. Aquí se extractan algunas atinadas observaciones sobre la poesía de aquel tiempo.

Ya entrado el siglo XVII, el tema del tiempo adquiere una importancia extraordinaria. Todos sus motivos poéticos están brizados por él y, por así decirlo, se temporalizan. Se tiende de una manera irreprimible, cada vez más, a una expresión actualizada y fugitiva, en la cual lo que se gana en evidencia (Góngora) o en pasión (Quevedo), se pierde en voluntad de permanencia. El barroco poético español es, todo él, una elegía. [...]

El culteranismo tiende cada vez más a convertir los seres animados, los seres vivos, en elementos naturales. La sonrisa será una flor, los dientes, perlas; oro, el cabello; marfil, la carnación. Y debajo del juego de la gracia, del juego metafórico, alienta este deseo de salvar la brevedad del tránsito, de fijar el perfil

de las cosas, reduciéndolas a especies, si menos nobles y elevadas, más permanentes y duraderas. [...]

Pero sería inútil subrayar la vanidad del esfuerzo. El siglo XVII siente el paso del tiempo como el enfermo lo comienza a sentir en la agonía. Lo canta reiteradamente, acaso con el más dramático y acezante pasmo de la lírica universal. [...] Dominado por el sentimiento del desengaño, el poeta barroco no piensa propiamente en nuestra temporalidad sino en nuestro acabamiento; no piensa en nuestra vida y en la temporalidad de nuestra vida, sino en la muerte y en su constante acercamiento.

Y aún más que la medida del tiempo, el tema poético del siglo XVII es la sucesión. Si la poesía, por su naturaleza elegíaca, se enlaza con el tiempo, o, como ha dicho Machado, es el diálogo del hombre y el tiempo, la sucesión se enlaza con la muerte, o, mejor dicho, la sucesión es la presencia misma de la muerte. Es más: pudiéramos decir que es su única presencia. Por esto nuestra poesía barroca las enlaza continuamente. El tema de las ruinas, el del barco varado, el carpe diem, la moralidad de la efímera belleza de las flores, y tantos otros, son la expresión poética de este vínculo férreo con que el desengaño enlaza la sucesión del tiempo y el sentimiento de la muerte.»

(Luis Rosales, El sentimiento del desengaño en la poesía barroca, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1966, pp. 43-48, apud HCLE, III: Barroco, pp. 669-671)

10] LA TRANSMISIÓN DE LA POESÍA EN EL SIGLO DE ORO

El bibliógrafo Antonio Rodríguez-Moñino explicó en varios trabajos como las múltiples vías de transmisión de la poesía áurea complicaban su conocimiento y estudio.

La historia de la poesía lírica castellana en el siglo XVI está por escribir y aún

transcurrirá mucho tiempo antes de que podamos reunir los materiales necesarios para redactarla. [...] Cuatro son los caminos por los cuales llegan al estudioso los materiales que necesita: los volúmenes impresos con obra individual, los textos manuscritos, los pliegos poéticos y las antologías o cancioneros colectivos. Ninguno de ellos, por sí solo, presentará el panorama completo: será necesario aunar los cuatro para tener a la vista los elementos indispensables. Y contar, además, con el hueco de lo perdido, de lo que el abandono y la incuria han ido destruyendo poco a poco.

Dudo de que la crítica haya hecho hasta ahora labor constructiva al historiar la poesía española de los siglos de oro y deducir consecuencias de tipo general, por haberse basado en un panorama documental que no refleja lo que conocieron los contemporáneos: a veces, por exceso, otras, por defecto. [...] La crítica ha construido una realidad inexistente en el tiempo, al proyectar los conocimientos de hoy sobre el pasado, transportando los juicios formulados en presencia de los materiales que poseemos a una pantalla cronológica y deduciendo consecuencias y relaciones. Al establecer ese mapa, se ha operado con materiales en su mayoría procedentes de impresos muy posteriores a la época estudiada, dándoles un valor de irradiación y penetración que no tuvieron. La gran masa lectora de los siglos de oro no conocía todo lo que conocemos; hoy ignoramos mucho de lo que ella conocía. Su panorama era incompleto y parcial; el nuestro también lo es.

(Antonio Rodríguez-Moñino, Poesía y Cancioneros (s. XVI), Castalia, Madrid, 1968, p. 17 y Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII, Castalia, Madrid, 1968, p. 59-60).

ORIENTACIONES PARA EL ESTUDIO

A] SÍMBOLOS Y VOCES POÉTICAS EN LA POESÍA DE TIPO TRADICIONAL

La poesía de tipo tradicional (y en buena medida también la culta) tiende a representar con símbolos la realidad del amor humano, su tema predilecto. Uno de los mayores especialistas en la lírica tradicional castellana, Margit Frenk Alatorre, escribía sobre su simbología lo siguiente: «...las imágenes tomadas de la naturaleza suelen ser mucho más que un mero elemento decorativo: suelen estar cargadas de un valor simbólico, quizás inconsciente, que hunde sus raíces en un fondo común de la humanidad. Esos símbolos "arquetípicos" surgen una y otra vez, como por sí solos». Así, los amantes en toda la tradición lírica (no sólo del mundo occidental) coincidirán casi siempre en un jardín, una fuente, un vergel, o como en el caso del n.º 1 («Gentil caballero»), en un huerto. Continuaba el crítico mexicano: «Igualmente arraigada en el "subconsciente colectivo" está la identificación del amor con el mundo vegetal. La primavera hace florecer los amores a la par de las plantas. [...]. La rosa es la doncellez (o la doncella misma); el hombre la "corta" (desflora la planta), o la muchacha se la ofrece. [...] Los frutos desempeñan el mismo papel. [...] Pero toda entrega amorosa encierra un peligro: hay que pagar por ella. Y esta idea se expresa con un símbolo varias veces repetido: el de la prenda que debe darse a cambio de las flores o frutas hurtadas».[903]

Aclarado pues el significado del huerto como lugar de encuentro de los amantes

La voz poética mayoritaria en la lírica popular es la de una joven que o bien reclama la presencia de su amado o bien lamenta la pérdida de su doncellez, como queda claro en la composición anterior. Sin embargo en el nº 2 («Quiero dormir y no puedo»), la voz masculina lamenta pasar la noche en vela por efecto de la ansiedad, el mal de amor provocado por la ausencia de la amiga. Con una vigilia también comienza el nº 3 («De velar viene la niña»), si bien la de la niña no parece estar motivada por esa misma ausencia del amado. En este tercer poema, además, varias voces alternan dialogadas.

Si excluimos al ermitaño, simple testigo y narrador, ¿cuántas voces líricas existe

Habida cuenta de la pervivencia en el Siglo de Oro de esa lírica popular —cuya raíz medieval se aprecia en el lenguaje arcaizante—, podemos hablar también de la continuidad de esos símbolos, incluso en los romancillos de Lope de Vega, cronológicamente barrocos. Véase a este respecto el nº. 69 («Íbase la niña»), en el que la narración, casi una escena, se sitúa junto al mar. Frente a las alusiones a los frutos naturales, ¿qué objeto simboliza la entrega o el «daño» de la niña?

B] DEL OCTOSÍLABO AL ENDECASÍLABO: LA IRRUPCIÓN DE LA MÉTRICA ITALIANA

Como se puede apreciar tras la lectura de La carta a la duquesa de Soma y la Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano (en los «Documentos y juicios críticos»,) Castillejo y Boscán se enfrentaron a causa de la utilización por parte del segundo de los hasta entonces versos y estrofas propios de la lírica italiana, frente a la tradición castellana que defendía el primero. Sin embargo, a pesar de las diferencias en los cauces métricos empleados, los temas de las composiciones no difieren tanto. Al fin y al cabo, como ha señalado Antonio Prieto, tanto la poesía en octosílabo como la italianizante «reconocen un tronco común en la poesía provenzal, de donde emanan, en distinto metro, análogos conceptos amorosos, predilección por usos como la antítesis e incluso formas poéticas como la canción».[904] Hay que recordar además que Boscán había compuesto previamente poemas a la antigua usanza que fueron recogidos en cancioneros, no sólo por el uso del octosílabo, sino porque también participaban del gusto cancioneril castellano, tan proclive a las antítesis y juegos de palabras.

Léanse en voz alta los poemas 4 («A una dama llamada Ana») y 6 («Quien dice

C] LA EVOLUCIÓN DE GARCILASO DE LA VEGA

Como explicó Rafael Lapesa en su estudio homónimo (véase la referencia en la «Bibliografía» y en el fragmento en los «Documentos y juicios críticos»), en el devenir poético del poeta toledano se aprecian varias fases desde sus primeras composiciones de raíz hispánica (algunas coplas octosilábicas que no recogemos), hasta la últimas creaciones de madurez. Y aunque nunca prescindió completamente de la tradición cancioneril —en tanto que, como ya se ha señalado, actitudes vitales y temas coincidían con las de los petrarquistas—, desde 1526 comenzó a probar suerte con los «sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia» (ver carta A la duquesa de Soma, «Documentos...», nº 2), sin por ello dejar de escribir alguna que otra copla más a la castellana. De esta primera etapa son los números 9, 10, 11 y 12, en los que Garcilaso parece estar acomodando su estilo aún cancioneril (y por lo tanto dado al conceptismo, a la deliberada complejidad formal), a la cadencia del endecasílabo. Este conceptismo puede apreciarse, según Lapesa, en cierta «afición por los juegos a base de palabras reiteradas», que se suelen traducir bien en poliptotos, bien en derivaciones.

El poliptoton es una figura retórica que consiste en emplear un mismo adjetivo

También sería característico de la poesía cancioneril peninsular —el muy influyente poeta Ausias March era valenciano—, «la reclusión en el propio espíritu». Los poetas de cancionero «eluden retratar a la amada y no prodigan la contemplación de las cosas». Así, no se encuentran fácilmente en su poesía descripciones de la dama, ni de otras realidades de la naturaleza. Tienden más bien a «la creación de paisajes imaginarios, frecuentemente alegóricos», en los que predomina la abstracción frente a la concreción. Recuérdese que lo que se intenta trasmitir no es tanto la imagen de la dama sino la impresión que deja, es decir, el mismo sentimiento del amor.[905]

Vuélvanse a leer los sonetos anteriores (poemas 9-12) centrando la atención esta

Sin embargo, a partir del nº 13 («Égloga I»), los ya ejemplarizados juegos verbales (poliptotos) y conceptuales (antítesis), útiles para expresar el sufrido amor cancioneril, van dejando paso a un sensualismo cada vez más patente, como no podía ser de otro modo (forma y contenido siempre van íntimamente relacionados), en una composición localizada en el locus amoenus pastoril. La poesía garcilasiana manifiesta así plenamente la influencia de la lírica italiana (especialmente la tendencia al epíteto de Sannazaro), que ya no se restringe exclusivamente a la adopción del endecasílabo, su cauce versal. El poeta, que viaja por primera vez a Italia en 1529, va lentamente dejándose imbuir de una estética renacentista, inspirada en algunos clásicos de Grecia y Roma (las Bucólicas de Virgilio y las Metamorfosis de Ovidio), que sumados a Petrarca (cuyo Canzoniere conoce desde 1529) le llevan a encontrar «la fórmula definitiva», en la que sólo subsisten rasgos de March y de los cancioneros «cuando han sido profundamente reelaborados». Se supera de ese modo lo que, en muchos sentidos, no dejaba de ser una estética medieval para asimilar completamente el «arte nuevo», gracias, también según Lapesa, a la comunicación con Boscán. Los dos amigos comienzan a emplear a menudo el asunto mitológico para simbolizar a través de los sentimientos de los personajes el propio estado de ánimo; muy significativo resulta el caso de la fábula de Hero y Leandro, versionada por los dos.

Léanse los sonetos nº 14 y 15 en los que cobra protagonismo la mitología y com

La plenitud creativa de Garcilaso de la Vega coincide con los años que pasa en Nápoles (1533-1536). Toda esta parte de su obra se gesta, utilizando la terminología del Cancionero de Petrarca, in morte de su amada Isabel, a cuyo recuerdo aún escribe alguna pieza. Sin embargo, las composiciones más significativas seleccionadas de esta última etapa (el nº 16 , la «Oda a la flor de Gnido», y el nº 17), delatan ya una actitud lírica distinta, libre de las prisiones y cadenas del mal de amor. Aquí nos encontramos con un vitalismo plenamente imbricado en el espíritu del Renacimiento, que ya ni siquiera puede considerarse petrarquista, pues está más fundamentado en el clasicismo de Horacio que en el sufrimiento eterno del cantor de Laura. Frente al idealismo amoroso de Petrarca, carente de cualquier referencia a la sensualidad, el vate latino acuñó un tópico (Carpe diem) que ha servido durante siglos para invitar al gozo vital. Pero no sólo se encuentran cambios en los temas, también en el ámbito formal. El poeta toledano muestra una gran madurez poética que se traduce en poemas de enorme elaboración artística, bajo una apariencia de simplicidad.

Léase el famosísimo nº 17 y atiéndase primero a estructura: ¿qué parte correspo

D] LA CONCEPCIÓN AMOROSA DEL PETRARQUISMO

Ya se ha mencionado varias veces la influencia que el Canzoniere de Petrarca ejerció en la poesía española de este período, especialmente en una primera generación de escritores encabezada por Boscán, Garcilaso y Hurtado de Mendoza, a los que habría que sumar a sus epígonos Cetina y Acuña. La principal seña de identidad del petrarquismo es su particular concepción del amor, muy imbuida del idealismo de la filosofía platónica. El poeta se siente atraído primero por los rasgos sensuales de una dama, (la bella Laura en el caso del Petrarca), sobre todo por sus ojos y por su cabello, que quedan grabados en el amante (recuérdese el nº 7, «Escrito está en mi alma vuestro gesto», de Garcilaso). La contemplación de esa imagen no produce tanto un afán de posesión o de unión carnal como un efecto de elevación en el alma del poeta. De ese modo, su sentimiento amoroso se va espiritualizando, hasta el punto de que la belleza de la amada trasciende su condición particular para simbolizar la propia idea de la belleza. Sin embargo, no todos los autores compartieron una visión del sentimiento amoroso; los hubo que cantaron a un placer más carnal (Castillejo y Alcázar, por ejemplo), o que alternaron en sus poemas estas dos concepciones contrapuestas. Diego Hurtado de Mendoza es un buen ejemplo de este último caso: para componer el soneto nº 18 se inspiró en uno de Petrarca («Pommi ove ‘l Sole occide i fiori e l’erba...»). Sin embargo, en muchos de los versos que se le atribuyen, parece más interesado en el erotismo puro que en la referida espiritualización.

Léanse los números 18 («Ahora en la dulce ciencia embebecido») y 19 («Señora

E] LA POESÍA COMPAÑERA DEL IMPERIO

«Digna compañera del Imperio, como años atrás pedía Nebrija, nuestra poesía de la edad de oro [...] levantó a expresión lírica todos aquellos temas humanos que, al llenar la voz personal del poeta, la situaban espiritualmente en la Historia». De este modo abría el poeta Luis Felipe Vivanco (1907-1975) su ensayo «El sentido del Imperio en la poesía del XVI», que prologaba el primer volumen de su antología Poesía heroica del Imperio, publicada en los años 40 con el fin de identificar el viejo Imperio español con el naciente régimen franquista. Con más tino y menos grandilocuencia afirmaba que, para evitar la inanidad de la poesía de circunstancias, «el tema heroico, como todo otro tema humano, debe ser convertido por la poesía en substancia propia» (p. IX), es decir, en auténtico sentimiento. Ya se señaló en las semblanzas que presentan a cada autor que varios de ellos (Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Acuña, Cetina) militaron bajo las banderas del emperador, algunos como Garcilaso incluso en su mismo séquito, compaginando su actividad bélica y poética. Fue precisamente el toledano quien abrió el fuego de esta poesía supuestamente imperialista con un soneto desde la Goleta («Boscán, las armas y el furor de Marte»), en el que comparaba esa campaña de Carlos V con las gestas de Roma («...hacen que el Romano / Imperio reverdezca en esta parte»), minimizando éstas y exaltando aquélla. Sin embargo, dedicaba el último terceto a su pasión amorosa, quedando claro que ni el ardor patriótico conseguía desviar su pensamiento del amor verdadero y trascendente. Pero fue sobre todo la segunda generación de petrarquistas (en la que se suele incluir a Acuña y Cetina, nacidos poco antes de 1520) la que más cultivó esta lírica marcial.

Léase el nº 23 («Entre armas fuego, guerra, ira y furores») de Gutierre de Cetina

Resulta, en cambio, indiscutible la lectura imperialista del nº 24 («Al Rey, Nuestro señor») de Acuña. Se trata sin duda del poema más representativo de esta tendencia, aunque debe tenerse en cuenta, para calibrar en su justa medida el alcance y la finalidad de este soneto, que por aquel tiempo el autor buscaba congraciarse con el nuevo monarca Felipe II. Recuérdese que en toda la poesía encomiástica (hoy diríamos propagandística) dirigida a los poderosos se esconde un fondo de lisonja, esto es, de alabanza para ganar su voluntad. Quizá este afán moviera a Herrera a componer tantos sonetos panegíricos (dedicados no solo a Carlos I y Felipe II, sino también a otros personajes como el marqués de Santa Cruz), si bien su deliberada imitación de los modelos de la poesía heroica latina habría pesado más a la hora de escribir sus piezas maestras en este género, las canciones a la victoria de Lepanto («Cantemos al Señor que en la llanura...», no incluida) y a la derrota de Alcazarquivir, poema nº 38 («Voz de dolor y canto de gemido»). Recuérdese que Herrera, a diferencia de Garcilaso, Acuña o Cetina, no fue nunca hombre de armas, ni participó en campaña militar alguna. La visión que ofrece de la guerra no surge de la experiencia propia, sino de la retórica literaria al uso. Sí que libró batallas, y murió en una de ellas, el capitán Aldana, quien, como los anteriores, también elogió en verso a la ansiada Monarquía Universal, personificada en Felipe II, paladín de la cristiandad. A éste le dedica unas octavas, no recogidas por falta de espacio, que evidencian la convicción imperialista de este poeta, convencido de que la monarquía cumplía así la voluntad divina y a pesar de que él mismo anhelara a menudo dejar su oficio armado.

Léase el nº 40 de Aldana («Otro aquí no se ve que frente a frente») y júzguese e

F] LOS CAMINOS DE EVASIÓN DE FRAY LUIS

Si hay un tema recurrente en las odas de fray Luis de León es, sin duda, la voluntad de huir de «aqueste mundo malvado», como le llama en la décima «A la salida de la cárcel» (nº 30, v. 5). El ambiente universitario salmantino era entonces, en palabras de Pedro Salinas, «un pequeño mundo dividido por discordias personales y doctrinales [...]. Cada una de las oposiciones a cátedra creaba un conflicto, hacía que los profesores se dividieran en pequeños grupos, era causa de una pequeña guerra civil que se prolongaba durante meses en aquel mundo de estudio».[906] Y esa disputa permanente afectó a un hombre sensible como el agustino, hasta el punto de constituir el leitmotiv de su poesía. Ahora bien, ese afán de evasión no se manifestó siempre del mismo modo. El mismo sentimiento encontró cauces distintos de expresión en tópicos e ideas de la Antigüedad. Ya se apuntó que en el número 26 («Vida retirada») se versiona el beatus ille, que Horacio acuñó inspirándose en su finca de la Sabina y Fray Luis en su refugio campestre, llamado la Flecha. Allí podía olvidar el «mundanal ruïdo» y el «mar tempestuoso» de la Universidad, en un locus amoenus del que partía la «escondida senda» que habían seguido Séneca y Epicuro, entre otros. Sin embargo, no eran los únicos caminos. Otros sabios habían trazado otras vías que se alejaban del mundo físico de la naturaleza, por medio de la ascensión espiritual. Así, en la oda «A Francisco de Salinas» (nº 27) se combinan las ideas de Platón y Pitágoras, cristianizadas en el s. II por el teólogo Clemente de Alejandría y difundidas en el Renacimiento por el humanista León el Hebreo. Del filósofo griego toma la idea de la anamnesis o reconocimiento del alma cuando se desembaraza de los estorbos sensoriales; del matemático adopta la doctrina de la Armonía de las Esferas, esto es, la concordancia de las proporciones aritméticas y musicales, por las que los cuerpos celestes emitirían en sus movimientos unos tonos armoniosos, cuya combinación producía una maravillosa melodía permanente, la música de las esferas.

Léase el nº 27 y véase en primer lugar cuáles son aquí las claves de la ascensión

La influencia del pensamiento neoplatónico es también perceptible en el nº 28 («Cuando contemplo el cielo»), dedicada a Diego Oloarte, amigo y quizá discípulo de Fray Luis. Otra vez se expresa aquí el deseo de evasión; si en la oda anterior era gracias a la música de Salinas, en esta ocasión la inspira la contemplación del cielo estrellado, en contraste con el «suelo / de noche rodeado / en sueño y en olvido sepultado» (vv. 3-5). Las reminiscencias de Platón son muchas en esta oda, pero especialmente notoria resulta la conocidísima «alegoría de la caverna», incluida en La República, por medio del cual se simboliza la situación del alma que, encadenada al cuerpo como los prisioneros a la caverna, sólo es capaz de percibir por los sentidos una simple proyección del verdadero mundo de las ideas. También deriva de la astrología clásica, —fundamentalmente de la cosmovisión de Tolomeo— la descripción del universo como una serie de ruedas u órbitas regidas por un planeta. Recuérdese que todos estos conceptos procedentes de la filosofía pagana habían sido perfectamente asumidos por el cristianismo.

Léase el nº 28 e interprétese en primer lugar a qué aluden la «cárcel baja» (v. 15

G] MANIERISMO: LA ARTIFICIOSIDAD Y LA SUPERIORIDAD DE LA DAMA SOBRE LA NATURALEZA

Ya se apuntó que el poema nº 32 («Bella es mi ninfa si los lazos de oro») del misterioso Francisco de la Torre es muestra del manierismo dominante en el último cuarto del siglo XVI, en tanto que prevalece la belleza de la dama frente a la de la naturaleza, equilibradas por la poética clasicista del Renacimiento. Esta descompensación se traducirá consecuentemente en una mayor artificiosidad formal, visible en este soneto en la multiplicación anafórica de «bella». Y ello sucede, según Emilio Orozco, porque el poeta, lo mismo que el pintor manierista, dispone «los cuerpos y formas desde fuera, como algo racional, previo e impuesto», y de este modo «se intensifican los artificios de correlación de poemas y plurimembración de versos; esto es, la fijación de unos cauces rígidos por entre los cuales ha de fluir retenidamente el pensamiento poético». [907] Para ilustrar con un ejemplo estas palabras basta con acudir al nº 36 («Rojo sol, que con hacha luminosa») de Fernando de Herrera, cuya disposición y contenido se insertan bastante bien en esta poética manierista, e incluso su vocabulario preludia el incipiente gusto del Barroco por el cultismo semántico; es decir, por el término usado en castellano con significado latino («aura», vv. 5 y 10; «lumbres», v. 10).

Léase dicha composición de Herrera (nº 36) y fíjese la atención en los versos en

H] LA DESCRIPTIO PUELLAE A PARTIR DE LAS METÁFORAS FOSILIZADAS PETRARQUISTAS

Como ya se ha dicho uno de los elementos más reconocibles del petrarquismo es el retrato físico de la joven amada (en latín, descriptio puellae) a partir de unos rasgos predeterminados por el canon de belleza establecido en el soneto 157 del Canzoniere («La testa or fino, e calda neve il volto...»). Según esa prosopografía, la mujer era siempre rubia, tenía los ojos claros, la tez pálida en contraste con las mejillas sonrosadas, los labios rojos y los dientes blancos y bien colocados. Sin embargo, lo común no era describirla tal cual, llanamente, sino mediante la correspondencia de esos rasgos con un elemento de la naturaleza identificado con esa cualidad por antonomasia, es decir, mediante una serie de imágenes fijadas por la tradición poética, las llamadas metáforas fosilizadas. Así, el cabello siempre era de oro («el cabello, que en la vena / del oro se escogió...», vv. 5-6, nº 17) o aun más dorado que el precioso metal («los cabellos que vían / con gran desprecio al oro / como a menor tesoro», vv. 273-275, nº 13); los labios eran coral o rojo rubí, los dientes riquísimas perlas, etc. Se trataba, claro está, de una idealización de la amada, muy poco realista, puesto que lo que se describía era más el arquetipo lírico creado por Petrarca que una apariencia física. Tantas veces se reiteró esta descripción que acabó, en buena lógica, desgastándose y dando pie desde el primer tercio del XVII a burlas y parodias, brutales, como en el caso de Quevedo («Codicia os puse de vender los dientes, / diciendo que eran perlas; por ser bellos, / llamé los rizos minas de oro ardientes. / Pero si fueran oro los cabellos, / calvo su casco fuera, y diligentes / mis dedos los pelaran por vendellos.»), o más irónicas como la de Cervantes, puesta en boca de su licenciado Vidriera: «Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas» (Novelas Ejemplares, Madrid: Bruño, 1991, pp. 157-158). La perduración de la descriptio puellae a lo largo del Renacimiento, del Manierismo y del Barroco, la convierte en un magnífico exponente de los diferentes matices que aportan esos estilos,

hasta la demolición de la fórmula en el Barroco (de nuevo Quevedo: «en vos llamé rubí, lo que mi abuelo llamara labio y jeta comedora»).

Léanse los sonetos número 32 de Francisco de la Torre, y el nº 37 de Herrera y

I] NEOPLATONISMO EN HERRERA Y EN ALDANA

Apenas tres años de diferencia separan el nacimiento de dos de los poetas «divinos», al decir de sus contemporáneos, el sevillano Fernando de Herrera (1534) y el capitán Aldana (1537). Fueron sin lugar a dudas los dos poetas más destacados de la tercera generación de petrarquistas y con ambos, especialmente con Herrera, alcanza su cima en España esa particular poética que daba sus primeros frutos castellanos en los versos de Garcilaso. Aunque al petrarquismo y su influencia ya se le han dedicado algunas palabras, cabe señalar que la colección de poesía que más se acercó en España al Canzoniere de Petrarca fue la que publicó Herrera inspirada por la luz de la condesa de Gelves (Algunas obras, 1582). Se trata de un cancionero en toda regla, muy imbuido de neoplatonismo, no tan presente en la obra de Garcilaso, que apenas bebió de esta fuente. La filosofía neoplatónica comienza a percibirse en algunos poetas italianos quinientistas como Pietro Bembo y, sobre todo, en tratadistas florentinos del cuatrocientos como Marsilio Ficino o el judío de ascendencia portuguesa León el Hebreo. Los Diálogos de amor de este último constituyen la más completa exposición de teorías neoplatónicas sobre la casuística amorosa, tan difundida que pocos poetas escaparon a su práctica poética. En síntesis, se trataba de una actualización de las ideas que sobre el amor contenían el Banquete y el Fedro de Platón: el deseo de contemplar la belleza y de fundirse con ella mueve al alma enamorada, que se purifica y asciende por medio de esa visión, pero que nunca logrará su objetivo a través del amor corporal. En el soneto nº 37 («Serena Luz, en quien presente espira»), Herrera lo expresa con excepcional transparencia.

Léase este soneto nº 37 y explíquese a qué conceptos del amor platónico aluden

Sin embargo, el arranque del nº 39 («Cuál es la causa, mi Damón, que estando») de Aldana contradice aparentemente esta visión del amor idealizado. En los dos primeros cuartetos la amante Filis describe la «lucha de amor» que mantiene con su amado Damón con una plasticidad inusual y se pregunta la razón del llanto que los embarga a pesar de encontrarse en tan gozosa posición. Será Damón quien, con su respuesta, reconozca la primacía espiritual y entronque este soneto con la tradición del amor neoplatónico, que podría estar inspirado en el siguiente pasaje de los Diálogos del Hebreo: «El tal amor es deseo de unión perfecta del amante con la persona amada, la cual no puede ser sino con la total penetración del uno con el otro. Esto en los ánimos que son espirituales es posible porque los espíritus incorpóreos con los mentales y eficacísimos efectos pueden contrapenetrarse, unirse y convertirse en uno. Pero en los divinos cuerpos, que cada uno de ellos requiere propio lugar señalado, esa tal unión y penetración no se puede alcanzar».[908] En cualquier caso, no deja de ser un inicio singular.

¿Qué comparación utiliza Filis para representar a los amantes enlazados? Búsqu

J] EL DESTINO CRUEL DE FRANCISCO DE ALDANA

No sólo la particular expresión amorosa de algunos de sus sonetos ha hecho de Aldana un autor interesante, singular entre sus contemporáneos, cuya autobiografía asoma de continuo a su lírica para acabar con el idealismo petrarquista, Tal como lo describía el profesor Ruiz Silva, se trata de «un creador absolutamente moderno, un hombre y un artista desgarrado entre la realidad y el deseo, entre un destino de luchas, sangre y muerte y un deseo de apartamiento del mundo, de un buscarse y encontrarse y aun dejarse a través del anhelo místico de Dios». Ese cansancio vital, esa constante voluntad de evasión le acercan a la órbita temática de Fray Luis e incluso a la de los místicos, lo cual ya fue señalado por Menéndez Pelayo y subrayado por otro gran poeta de la generación del 27, Luis Cernuda: «Aldana abre el camino de nuestros místicos, entre los que pudiera contársele y no como el menor».[909] El escritor sevillano gestó su opinión sobre todo a partir de la Epístola a Arias Montano, sobre la contemplación de Dios y los requisitos della, a la que pertenecen los siguientes versos: «Y porque vano error más no me asombre, / en algún alto y solitario nido / pienso enterrar mi vida y nombre. / Y como si no hubiera acá nacido, / estarme allá cual eco, replicando / al dulce son de Dios, del alma oído». Se trata, además, de un poeta precursor, pues avanza ya en el otoño del Renacimiento temas y formas predominantes en el Barroco, entre las que se ha destacado el neoestoicismo, es decir, la corriente inspirada en el pensamiento de Séneca que postulaba la victoria sobre las propias pasiones y la búsqueda de Dios.

Léanse los sonetos 41 («El ímpetu crüel de mi destino») y 42 («En fin, en fin, tr

K] LAS COPLAS A LO DIVINO

La ideología de la Contrarreforma encontró campo abonado en Castilla a partir de la segunda mitad del siglo XVI, influyendo en el auge de una poesía de tema espiritual, que transponía composiciones de corte tradicional a lo divino. Estas nuevas versiones se llamaron contrafacta, puesto que adaptaban o trasladaban un texto preexistente en clave religiosa o espiritual. Dámaso Alonso consideró que casi toda la producción de San Juan de la Cruz procedía de esta transposición a lo divino: «Él es sólo una rama del gran proceso de divinización en la literatura española del Siglo de Oro, que es un caso específico de la constante tendencia en nuestra literatura, desde la Edad Media hasta fines del Siglo de Oro, al anonimato, a la reelaboración de elementos, a la refundición».[910] Particularmente cultivada fue esta tradición por los religiosos de la Orden del Carmen Descalzo, hasta el punto de que fueron frecuentes una especie de torneos poéticos en sus conventos, para probar la habilidad en la refundición de romances o villancicos. De hecho, de una cabeza de villancico muy popular, la que comienza con el verso «Vivo sin vivir en mí», conservamos una versión de la fundadora Santa Teresa (nº 20) y otra de su discípulo reformador San Juan, que en esta antología no se recoge. En ambas se utilizan motivos habituales de la poesía profana aplicados aquí al amor divino, acentuándose además la tendencia a la contraposición (antítesis, oxímoron y paradojas) de la lírica castellana.

Léase el nº 20 y explíquese en primer lugar la paradoja de la cabeza del villanci

Con idéntico procedimiento se crean las coplas del nº 46 («Otras a lo divino, Glosa de “Tras de un amoroso lance”») a partir de una redondilla semipopular copiada en el manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de España: un lance de amor, en principio humano, transformado en una bella imagen de la caza de cetrería, la ascensión del halcón en pos de la paloma. Con este material crea San Juan su contrafacta para explicar la unión mística, a partir de una alegoría en la que el alma se torna azor que vuela hasta la altura exigida por el bien que persigue en ese lance divino (v. 6). Antes de alcanzarlo sufrirá caídas y abatimiento, ceguera,... penurias, en fin, relacionadas con la ascesis, exigencia previa al deseado momento místico. De ahí surge la paradoja consustancial a la poesía de cancionero a la que tanto debe la espiritual: cuanto más perdida se cree el alma, más cerca se halla de lograr la unión con Dios. El proceso se ilustra y se repite en tres de las cuatro estrofas cerradas con el estribillo, creándose así una sensación de progresión y de circularidad al mismo tiempo.

Léase atentamente la composición nº 46 y analícese la estructura de las tres prin

L] EL CAMINO HACIA EL ÉXTASIS DE SAN JUAN

Altísima es la valoración concedida a los tres poemas mayores conservados de Juan de la Cruz, tanto desde el punto de vista estilístico como desde el espiritual. Sin duda, han sido los comentarios y análisis del «Cántico» los que más páginas han ocupado. Por esta razón, no nos sumaremos aquí a esa tendencia. Quien busque un estudio completo de las fuentes podrá encontrarlo en el magnífico prólogo a su poesía de Domingo Ynduráin;[911] para ahondar en su estilo están las páginas magistrales que le dedicó Dámaso Alonso;[912] y, por supuesto, para una exégesis doctrinal, qué mejor que acudir a la Declaración en prosa del mismo San Juan, incluida en la edición de su Obra Completa,[913] El nº 44 («En una Noche oscura»), en cambio, sí resulta asequible para comprender el itinerario hacia el éxtasis. El poeta lo compuso probablemente para orientar a sus compañeros del Carmelo en la ascensión a partir de su experiencia mística, trazándose con tanta claridad las conocidas tres vías que de la «Noche oscura» escribió Eugenio D'ors, con no poca sorna, que el fraile en la misma no era «el noctámbulo, sino el sereno». La primera vía, la purgativa o purificativa, precisa la negación de lo sensorial («a escuras», vv. 6 y 9; «estando ya la casa sosegada», vv. 5 y 10) y la intimidad («en secreto, que nadie me veía», v. 10), para encontrar en el propio seno la luz (concebida no en un sentido físico sino más bien en el intelectual) conductora en esta segunda vía iluminativa. Ambas fueron glosadas por el autor en sendos comentarios en prosa: Subida al monte Carmelo y Noche oscura del alma. Por último, la vía unitiva consiste en la definitiva identificación (vv. 20-25), a la que sigue propiamente el éxtasis y la suspensión total del sentido del verso 35.

Identifíquense, tras la lectura del nº 44, los versos que ocupa la descripción de c

Un aspecto muy destacable de la lírica sanjuanista viene dado por la confluencia en la misma de varias tradiciones religiosas, filosóficas y literarias. Realmente se trata de una síntesis genial, sólo ahormada por lo que Dámaso Alonso llamó el «misterio técnico» de su poesía. Ya se anotó en referencia al «Cántico», la amalgama de influencias bíblicas, de la lírica tradicional castellana y de la poesía de sus contemporáneos seguidores de Garcilaso. En el número 45 («Llama de amor viva»), se observa, además, la naturalidad con la que se funden las corrientes filosóficas renacentistas con la ortodoxia cristiana. Se trata de un neoplatonismo cristianizado, como el que ya se apreciaba en la obra de fray Luis de León (maestro, por cierto, de San Juan en sus años de estudiante en Salamanca), cuyo ascendente sobre el carmelita se deja notar en un amplio abanico de puntos, desde la elección de la lira como cauce métrico (aquí en su variedad de sexteto-lira, también utilizada por el agustino) hasta el influjo del Cantar de los cantares, traducido directamente del hebreo por el catedrático en el «Cántico» del místico. La «Llama» comienza con la descripción estática de esa tercera vía, la unio, con la que había concluido la «Noche oscura». Si en las dos primeras estrofas predominan las figuras de oposición de raigambre cancioneril tantas veces comentadas, a partir de la tercera se abandona el registro conceptuoso, que se diluye en imágenes asociadas a la filosofía platónica, tales como la referida leyenda de la caverna.

Léase el nº 45 y fíjese la atención en el lenguaje simbólico de la primera estrofa

M] LA EXPRESIÓN DEL SENTIMIENTO RELIGIOSO A RAÍZ DE LA CONTRARREFORMA

No fueron los místicos los únicos que escribieron poesía religiosa. Muchos otros poetas compusieron versos para expresar su ansia de trascendencia, su arrepentimiento, o para invocar directamente a la divinidad. Esta tendencia se acentuó especialmente desde el último tercio del siglo XVI en adelante, en virtud de la Contrarreforma promovida por la Iglesia Católica. Se multiplicaron entonces los premios y justas poéticas por tal o cual santo (famosas fueron las que se celebraron en 1622 por la canonización de San Isidro), que sirvieron de pretexto a los ingenios poéticos interesados en demostrar su talento versificador. Fue muy famoso el estilo sutil y conceptuoso de Alonso de Ledesma, cuyos Conceptos espirituales se convirtieron en un superventas durante todo el siglo XVII, a pesar de su escasa calidad. Sin embargo, frente a otras disciplinas artísticas más dependientes del mecenazgo de la iglesia, el auge de la lírica espiritual no se explica tan sólo por su voluntad propagandística. De la intensidad del sentimiento de algunos poetas no se puede dudar. Es el caso de Espinosa, a quien Karl Vossler consideraba «un auténtico poeta de la religión». [914]

Léanse el soneto anónimo nº 50 («A Cristo crucificado») y analícese el uso de r

N] LA IRRUPCIÓN DEL DESENGAÑO Y DE LA INVENTIO DURANTE EL BARROCO

Los hermanos Argensola pertenecen a la considerada primera generación de escritores barrocos (véase como ejemplo el tema del nº 51, «Al sueño»), aunque buena parte de su producción siga las pautas de movimientos anteriores. Es el caso del soneto nº 52 («No fueron tus divinos ojos, Ana»), atribuido no sin discusión a Lupercio, en el que se reproducía la tópica del petrarquismo. Téngase en cuenta que la vida de ambos hermanos, especialmente la de Lupercio, transcurrió en mayor medida durante el s. XVII que durante el XVI. Si se les ha incluido dentro de los representantes del Barroco, con todos los matices que se puedan objetar, es por sonetos como el nº 53 («Yo os quiero confesar, don Juan, primero») de Bartolomé, en el que se aprecian con tanta claridad dos claves barrocas (el desengaño y la inventio) que casi parece un pregón de su poética. Así, en el primero de los cuartetos se descubre el engaño de la falsa belleza de doña Elvira, mientras que en el segundo esta misma se elogia y se antepone a la de la misma naturaleza. El colmo llega en la respuesta sentenciosa (vv. 12-14) a la pregunta retórica formulada en el anterior terceto, la cual delata un vuelco en la percepción del mundo, que tendrá su correlato en la creación literaria. Puesto que la belleza artificial supera a la ya creada, la inventio, el artificio poético, desplazará definitivamente a la imitatio renacentista. Ilustrador en este sentido resulta el nº 78 («Al Griego, en un retrato que le hizo del autor») de fray Hortensio Félix Paravicino.

Contrástense, tras su lectura, los números 52 y 53, especialmente en cuanto a la

Ñ] EL ESTILO DE LA FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA

Sin duda, la «Fábula de Polifemo y Galatea» es la obra maestra de la poesía gongorina. Así lo comprendieron sus contemporáneos, que reaccionaron ante su difusión manuscrita a mediados de 1613 con ataques y elogios desmedidos; y así mismo opinaba Dámaso Alonso, su mejor crítico moderno, que le dedicó varios ensayos. Uno de ellos, «Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora», [915] constituye la mejor guía para adentrarse en las claves de su estilo, paradigma del Barroco, a partir del análisis de ocho estrofas, entre las cuales destacan las tres primeras de nuestra selección. Precisamente la octava real elegida como cauce métrico fue uno de los condicionantes que afectó a su disposición, particularmente a su período sintáctico, aquí limitado a los ocho versos, cuando en las «Soledades», su otro gran poema, pudo aprovecharse de la libertad estructural de la silva. Esa constricción estrófica acentuó la tendencia al extrañamiento formal, especialmente la frecuencia del hipérbaton, totalmente desbocado en la tercera octava, que Alonso reordenaba así: «El melancólico vacío de este formidable bostezo de la tierra le sirve a Polifemo, (horror de aquella sierra) de bárbara choza, de albergue umbrío y de redil espacioso, donde encierra cuanto ganado cabrío esconde con su enorme número las cumbres ásperas de los montes». No obstante, siguiendo al gran crítico madrileño se averigua otra de las causas de tanta transposición: la búsqueda de una cadencia fonética determinada por las palabras en las que recaen los acentos rítmicos del endecasílabo (véase la en la «Introducción» el apartado de las innovaciones métricas del Renacimiento), las más fuertes por lo que representan o por su propia fonética, que de ese modo quedan aún más realzadas. Se descubre entonces que la pretendida oscuridad formal del poeta cordobés no es sino la pulida elaboración artística necesaria para transmitir con expresividad el monstruoso universo polifémico.

Léanse los vv. 41-49 de la «Fábula...», y valórese el acierto de la paráfrasis de D

No exentas de interés formal están las estrofas anteriores (vv. 25-40), que habíamos dejado atrás, emuladoras del desorden gongorista. Arranca la primera con una colorista pincelada de la isla de Sicilia en los dos primeros versos («espumoso», «argenta de plata»), que da paso a las consabidas correlaciones, vinculadas aquí a los mitos de Vulcano (de cuyo «duro oficio», da señas «un llano» al pie del Etna, «bóveda de sus fraguas») y Tifeo, (de cuyo «sacrílego deseo» da fe su «tumba»). El colorismo inicial va palideciendo hasta oscurecerse definitivamente en la segunda estrofa, no sólo mediante el vocabulario empleado («caverna profunda», «caliginoso lecho», «seno obscuro»), sino también por otros aspectos fonéticos, tales como la aliteración en el fonema nasal –n y la distribución de los acentos.

Analícese la disposición de los acentos en los endecasílabos de la segunda octav

La descripción de Polifemo se encuentra entre los vv. 49-64 del poema. El hipérbaton, aunque sigue siendo patente, se atenúa en favor de otra figura, la hipérbole, consustancial a la lírica y muy adecuada al gigantismo del protagonista mitológico, toda una montaña de carne (v. 49), una más de las montañas del Pirineo (v. 62). Aparece aquí también una de las típicas bimembraciones manieristas, es decir, divisiones del verso en dos construcciones paralelas («vuela sin orden, pende sin aseo»), a las que tan aficionado fue Góngora (véase el soneto 60, «A Córdoba»).

Léanse la cuarta y quinta octavas y escríbase una paráfrasis en prosa, al estilo d

Las dos siguientes octavas (vv. 97-112) nos presentan a la ninfa Galatea, la hija más bella de Doris y Nereo. Cambia, por tanto, el tema de la composición y en buena lógica debería cambiar algo en la forma para ajustarse a la descripción de su belleza, que comienza propiamente en el v. 101, recurriendo a viejas imágenes clásicas y renacentistas (ojos como estrellas; piel blanca como la pluma de un cisne). Sin embargo, aunque los motivos sean los fijados por la tradición, o precisamente por ello, Góngora ha de alterar, para marcar su impronta, la ecuación de esas metáforas. Así, las manidas dos estrellas, los «lucientes ojos», serán como los que decoran el plumaje del pavo real, dedicado a Juno, pero en una piel blanca («blanca pluma») como la del cisne dedicado a Venus. Incluso este correlato se invierte en el v. 104 («pavón de Venus es, cisne de Juno»), que junto al anterior («si roca de cristal no es de Neptuno», v. 103) ejemplifica una de las fórmulas estilísticas del cordobés más parodiadas por sus críticos, la metáfora a partir de una disyunción (A es igual a B, cuando no a C), o, como en este caso, si A no es B, es C y D (tomando A como el término real y el resto por los metafóricos).

Léanse los vv. 97 a 104 y reordénense en paráfrasis los primeros cuatro versos:

La anunciada adecuación formal al asunto de la belleza aparece en la siguiente octava, (vv. 105-112), que rebosa del color con que se pinta a Galatea, mediante las consabidas metáforas del lirio blanco (o cándido) y la rosa, que, fundidas en su rostro, truecan sus atributos en otro verso con la marca de la casa («o púrpura nevada, o nieve roja», v. 108), por su estructura bimembre y por la disyunción. La luz se abre paso en el poema desde el musical v. 106 para no dejar rastro de la anterior tiniebla polifémica. Las referencias a los materiales preciosos (perla, nácar, oro) en los siguientes versos contribuyen a potenciar esa luminosidad, aunque el verdadero brillo no procede de ellos, si no de la piel de Galatea, a la que tratan de emular en vano. Nótese la insistencia en este motivo manierista de la competencia con la naturaleza desde los primeros sonetos de Góngora (nº. 56, «Mientras por competir con tu cabello...») hasta su exacerbación en esta «Fábula...», cumbre de la inventio barroca.

Léanse los vv. 105-112 y atiéndase a la frecuencia de adjetivos en los primeros

O] LA EVOLUCIÓN DEL TÓPICO COLLIGE, VIRGO, ROSAS

Partiendo de otro poema de Góngora podemos trazar la evolución de otro lugar común a lo largo del Siglo de Oro: aquel acuñado por el latino Ausonio («Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes...»), que versionarían poetas renacentistas de Italia como Bernardo Tasso en su célebre soneto («Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno»), fuente de dos de los que vamos a estudiar. Su primera expresión lograda en lengua castellana se encuentra en el nº 17, compuesto hacia 1533 por Garcilaso de la Vega. Se trata sin duda del soneto más conocido del vate toledano y un paradigma de la armonía renacentista, por su contenido y por su forma. En el primer plano se aprecia cómo la belleza de la dama se integra plenamente en la de la naturaleza (salvo su «mirar», capaz de serenar los vientos); lo que se corresponde en el segundo con la perfecta simetría de la distribución anafórica. Cincuenta años más tarde, el cordobés lo emularía en el ya estudiado nº 56, también su soneto más comentado. En éste se mantienen las anáforas, mientras que la sensación de simetría se acentúa mediante la correlación entre los rasgos de la dama y los elementos de la naturaleza, diseminados en los cuartetos iniciales («cabello», v. 1; «frente», v. 4; «labio», v. 5; «cuello», v. 8) y recogida en el primer terceto («oro, lilio, clavel, cristal luciente», v. 11) que continúa en el último verso con su amenazadora proyección («tierra..., humo..., polvo..., sombra...»)., todo ello de acuerdo con la estética manierista finisecular.

Compárense los sonetos nº 17 y nº 56, atendiendo primero a su contenido. Si en

En efecto, ese verso final («en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada.») preludia el vacío existencial del hombre Barroco y Francisco de Medrano, al menos por su fecha de nacimiento, lo fue. Compuso su soneto «A la señora doña Inés de Quiñones» (nº 73) a principios del XVII, veinte años después del de Góngora, bajo coordenadas barrocas. El tiempo ya no aguarda a los tercetos para hacer acto de presencia, se hace patente desde el primer verso y a su efecto devastador sólo sobrevivirá el amor eterno del poeta, como en el sublime nº 86 («Amor constante más allá de la muerte») de Quevedo. La pasión amorosa se rebela en ambos contra el implacable paso del tiempo: non omnis moriar (no todo ha de morir), rezaba el tópico latino fundado por Horacio, asumido por poetas de todas las épocas, pero que cobró especialmente sentido en esta etapa.

Léase el nº 73 y júzguese si la belleza, indiscutible protagonista en los sonetos a

El mismo Quevedo, capaz de consumirse en ese fuego de amor (véanse los números 85 y 86) y de rebelarse contra el tiempo, escribió en clave burlesca el nº 91 («Pinta el aquí fue Troya de la hermosura») en el que su pluma se alía con aquél para potenciar los estragos físicos producidos por la edad en la mujer. Nada se salva entonces; sometido a su perspectiva degradante todo antiguo rasgo de hermosura se convierte en la pura imagen del desengaño. Y ya no se hallará la belleza que en esa máscara encontraba Bartolomé Leonardo de Argensola; el artificio de la inventio, desvelado su trampantojo, también se desmorona, y junto a él todas las metáforas fosilizadas heredadas del petrarquismo, que con este soneto queda sepultado.

Léase el nº 81 y analícese la demolición de las imágenes petrarquistas: ¿en qué

P] LOPE DE VEGA, AMANTE HUMANO VUELTO A LO DIVINO

La biografía de Lope de Vega fue la sustancia que alimentó permanentemente su poesía. La línea cronológica de los amores del Fénix se sigue desde los romances en los que exhibía su despecho con Elena Osorio, pasando por los magníficos versos que dedica a su intimidad familiar («Cuando amorosa amaneció a mi lado / la honesta cara de mi honesta esposa [...] Cuando Carlillos, de azucena y rosa / vestido el rostro el alma me traía»), hasta los sonetos henchidos de amor a Amarilis y Camila Lucinda. Ya se lo reprochó Lupercio Leonardo de Argensola, puesto que la práctica de la lírica exigía cierto decoro y, ante todo, la imitación de unos modelos (los clásicos de la Antigüedad y del Renacimiento) en los que el volcado emocional de Lope no conocía precedentes. Pero el Fénix era incapaz de contenerse, y lo declara en los versos finales del soneto nº 66 («Pasé la mar cuando creyó mi engaño»). Y no es que no siguiera la tradición, puesto que se apoya en muchas ocasiones en fórmulas habituales de su tiempo, pero la verdadera emoción amorosa aflora en su lírica cuando no imita los modelos, cuando se libera de las convenciones formales y su voz poética se convierte en una avanzadilla del sentir del Romanticismo. Así resulta en el nº 67 («Ya no quiero más bien que sólo amaros»), en el que se identifica al poeta, desnudo de todo disfraz pastoril o morisco, con una primera persona que se dirige sin tapujos a Lucinda. El yo y el vos en primer plano, sólo distraídos por una inoportuna alusión a Eróstrato.

Léase el nº 66 y aclárese el sentido de las metáforas principales: ¿a qué aluden «

¿Qué sucederá con esa frescura y sinceridad de Lope cuando sufra hacia 1614 su crisis espiritual y se haga sacerdote? Pues que sólo variará el objeto de su amor, dirigido en los sonetos de las Rimas sacras hacia la divinidad, representada por el vocativo «pastor» en el nº 70 («Pastor que con tus silbos amorosos») que sirva de referencia a la presencia constante de la segunda persona. Ni siquiera varían las imágenes que exaltan la belleza del amado al penetrar en el campo religioso en el nº 71 («No sabe qué es amor quién no te ama»); son las mismas que utilizan los petrarquistas, lo cual podría hacernos dudar de esa autenticidad: ¿cómo puede describir a Jesucristo con los rasgos de una dama? El peso de la tradición, por una parte, y la misma idealización que se aplicaba a la mujer responden a la pregunta. Al fin y al cabo, si se trata del mismo sentimiento, del mismo amor, ¿no será posible confundir la apariencia de lo amado?

Léase el soneto nº 70 y apréciese en primer lugar cómo la perspectiva intensific

Q] DE LA IDEALIZACIÓN RENACENTISTA A LA PERSPECTIVA DESMITIFICADORA BARROCA

Otro de los aspectos que señalan la progresiva transformación de los cánones renacentistas en el Barroco es el tratamiento desmitificador de la mitología, valga la paradoja. Lo explica muy bien María del Pilar Palomo: «Los dioses clásicos se llevan a un plano realista, mezclando, como Lope, el laurel de Dafne —el de la corona de los triunfos militares y poéticos— con el prosaico laurel del escabeche. [...] De lo puramente humano —que ya es descenso— a lo degradante rufianesco, los dioses clásicos van descendiendo escalones, como va caminando Baco de la realista versión velazqueña, hacia el Baco enfermo de Caravaggio, para desembocar en visiones esperpénticas de degradadas bacanales».[916] El mismo proceso de degradación que habíamos visto en la bella pintada en el nº 91 lo aplicará ahora Quevedo a los héroes y dioses mitológicos por medio del contraste paródico.

Léanse los sonetos nº 15 de Garcilaso y el nº 90 (A Apolo siguiendo a Dafne), d

R] LOS RECURSOS DE OPOSICIÓN EN LOS SONETOS BARROCOS

El uso de los recursos de oposición (antítesis, paradojas, oxímoron) ha ocupado algunas de nuestras «Orientaciones...». Apareció al estudiar la evolución poética de Garcilaso y cuando se analizaron los poemas a lo divino. Se trata, por tanto, de una tendencia muy marcada en la lírica castellana desde los poetas de cancionero, a la que no fueron ajenos los de influencia italianizante (siguiendo en esto al mismo Petrarca), que llega hasta el siglo XVII, cuando encajará a la perfección con la visión del mundo del hombre barroco, la discordia concors, resumida sentenciosamente por Baltasar Gracián: «todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos». El uso de la antítesis se tornará abuso, especialmente al definir el amor (como sucedía desde antiguo), lo que se convierte en tema predilecto hasta constituir un subgénero barroco.

Léanse los sonetos nº 65 («Ir y quedarse, y con quedar partirse») de Lope y nº 8

También la mujer, el objeto poético principal de ese amor, fue definida con dicho procedimiento. Si la antítesis se justificaba antes por la distancia entre la voz poética y el objeto amado, ahora el pretexto será la supuesta volubilidad del sexo femenino según los prejuicios de una sociedad caracterizada por su misoginia. Así dirá Villamediana, en su «Definición de la mujer» (nº 93), que ésta es «una mudable vela a todo viento», otorgándole los atributos que desde la Antigüedad y a lo largo del Medievo se adjudicaban a la Fortuna (naturalmente, una diosa).

Léanse los sonetos nº 68: («Es la mujer del hombre lo más bueno») de Lope y e

S] EL NEOESTOICISMO EN LA POESÍA BARROCA

El ideal de vida estoico, fundado por Zenón de Elea en Atenas (s. III a. C) y desarrollado posteriormente por Séneca en Roma (s. I d. C) influyó notablemente en las corrientes de pensamiento del XVII, gracias a la adaptación al cristianismo de dichas doctrinas realizada por el belga Justo Lipsio en su libro De constantia (1584). El concepto de virtud propugnado por el neoestoicismo poco variaba con respecto del de la Antigüedad; tan sólo sustituía la asunción del propio destino (y por ende, de la brevedad de la vida y de la inevitable muerte) por el dictado de Dios. Por lo demás, mantenía como principio fundamental la ataraxia o control de las pasiones (dolor, temor, placer y deseo) mediante el autodominio y la huida de los excesos, al que se sumaban el menosprecio de corte (frente a la tranquilidad del campo) y el desinterés por los bienes materiales (el poder y la riqueza, principalmente), puesto que solamente la virtud tiene tal consideración. Con todo ello se podría alcanzar la dorada medianía o aurea mediocritas. La influencia de esta escuela filosófica resulta perceptible en varios autores, entre los que siempre se señala a Quevedo, cuyos poemas sobre la brevedad de la vida merecerán capítulo aparte. Pero no fue el único de su generación que asimiló esta filosofía.

Léase el romance número 72 de Lope de Vega («A mis soledades voy») y localí

Sin embargo, la mejor síntesis de neoestoicismo se encuentra en una bella carta escrita por un poeta casi desconocido, el capitán Fernández de Andrada, a su amigo Alonso Tello cuando éste intentaba medrar en la escala social. Por la misma le invitaba a abandonar sus pretensiones en la corte y volver a Sevilla (paradójicamente la urbe del Guadalquivir era la más grande y bulliciosa de su tiempo). Algunos de sus tercetos mantienen tanta vigencia que adquieren sentido en la acelerada vida moderna.

Léase detenidamente el número 76 («Epístola moral a Fabio») de Fernández de

T] BURLA Y SÁTIRA EN LA POESÍA DE QUEVEDO

La poesía burlesca y la satírica no se diferencian claramente por los temas abordados; en ambas se funden el humor y la crítica dirigidos contra costumbres, clases sociales, profesiones, rivales y temas literarios, mujeres... ¿Cómo distinguir, pues, lo burlesco de lo satírico? En opinión de Robert Jammes, gran crítico gongorino, la sátira tenía una raíz moral, una sincera intención de reformar las costumbres apoyándose en los principios reconocidos por la sociedad, mientras que en la burla se exaltarían los valores contrarios por medio del envilecimiento de la realidad y con cierto componente subversivo. El poeta satírico, incluso, puede censurar sin recurrir al humor, como reconocían los tratadistas antiguos. Esta distinción podría funcionar aplicada a algunas composiciones de Quevedo, aunque no a otras, por lo que Ignacio Arellano, especialista quevedesco, introduce una tercera categoría de clasificación, la poesía satírico-burlesca, a medio camino entre la sátira (la crítica sin gracia) y la burla (la degradación deliberada apreciable en los sonetos 90 y 91)

Léase por un lado la «Epístola satírica y censoria...» (nº 84) y por el otro la letri

Quevedo llevó la burla hasta extremos insospechados, pero no fue ni mucho menos patrimonio exclusivo de su pluma. Su antagonista Góngora también afiló la suya en las batallas literarias de las que hay muestra en los «Documentos y juicios críticos», mientras que el conde de Villamediana se procuró la enemistad de media corte con sonetos burlescos como el nº 93, «Al alguacil de corte Pedro Vergel».

U] EL ESTILO CONCEPTISTA DE QUEVEDO: LA DILOGÍA Y LA HIPÉRBOLE

La crítica desde sus orígenes ha reconocido en Quevedo al modelo de poeta conceptista, que en la prosa sería Baltasar Gracián, en su Agudeza y Arte de ingenio. El aragonés definía el concepto como «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos», por el cual el autor pretendía hacer gala de su sutileza. Su ingenio le permitía concentrar muchas ideas en pocas palabras por medio de elipsis, asociaciones arriesgadas y juegos de palabras que al lector gustaba desentrañar, pues «la verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado». De ese modo emisor y receptor compartían la misma agudeza al encontrarse en el concepto que constituía el «pasto del alma» según el aragonés. Este proceder servía además muy bien a la poesía burlesca, como se verá con las afirmaciones explícitas de Quevedo («Oyente, si tú me ayudas, / con tu malicia y tu risa, / verdades diré en camisa / poco menos que desnudas»). Pero, ¿cuál era el camino para afinar un concepto? Si los poetas de cancionero lograban la conceptuosidad a través de artificios de oposición (paradojas, oxímoron) y repetición (poliptotos y derivaciones), los barrocos (y muy particularmente el autor del Buscón) preñaron su lenguaje de conceptos mediante el doble sentido (dilogía), la intensificación semántica (hipérbole), la condensación verbal (elipsis y zeugma), la similitud fónica (calambur y paronomasia), sin desechar los manidas oposiciones (antítesis y retruécanos). Algunos de estos recursos, especialmente los dos primeros, aparecerán en la famosa letrilla «Poderoso caballero don dinero» (nº 89). Como muestra, la primera estrofa, donde el mal color de los enamorados exagerado por hipérbole se asimila al del oro (v. 4), mientras que en

el v. 5 se juega con el doble sentido de las palabras «doblón y sencillo», antítesis lo mismo aplicables a las monedas de ese valor que a la personalidad del caballero don Dinero personificado, cuya biografía se traza en los siguientes versos. No se olvide que la intensificación quevedesca le conduce a frecuentes cosificaciones y prosopopeyas.

Léase el nº 89 («Poderoso caballero es don dinero») y analícese pormenorizada

Para comprobar la querencia de Quevedo por el uso de la hipérbole, podrían traerse a colación varios poemas. Sin duda el más famoso es el nº 88, «A una nariz», en el que la intensificación del tamaño del apéndice nasal («Érase un hombre a una nariz pegado») deriva en asociaciones metafóricas cada vez más grotescas («érase un elefante boca arriba»), en una progresión acentuada por la constante anáfora, hasta la dislocación gramatical («naricísimo infinito», «muchísimo nariz») del terceto final. Por cierto que éste concluye, en la versión que aquí se presenta, con una dilogía («que en la cara de Anás fuera delito») que pudiera interpretarse aún más arriesgadamente por la similitud fonética del sustantivo con salva sea la parte de la anatomía humana.

V] QUEVEDO ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

Si la crítica ha insistido en algún aspecto de la poesía de Quevedo, aparte de la vena burlesca, ha sido en su producción de corte moral, o metafísico, si se prefiere. En ambas facetas descuella sobremanera su modo peculiar de expresión, la intensificación lingüística, por medio de la que traduce la sinceridad y hondura de su pensamiento y logra distinguirse de la gran masa de poetas coetáneos, según el profesor Jauralde.[917] Ejemplos de la misma en el plano semántico se han visto ya en las composiciones festivas, y en estas metafísicas se verán algunos casos de intensificación gramatical. Así sucede en el primero de sus sonetos presentado, el nº 79 («Represéntase la brevedad de lo que se vive...»), en el que el tópico cotidie morimur (morimos cada día o vivir es ir muriendo poco a poco) cristaliza en una serie de adverbios de tiempo en función de sujeto («Ayer se fue; mañana no ha llegado, / hoy se está yendo...», vv. 9-10), o simplemente sustantivados («antaños», v. 2; «en el hoy y mañana y ayer junto;» v. 12), cuya conversión preludia la siguiente y más intensa aún de tres formas verbales en atributos («soy un fue, y un será, y un es cansado», v. 11). El resultado es un soneto rezumante de pesimismo y angustia existencial que poco tiene que ver con la resignación ante la muerte que el cristianismo propugnaba.

Léase el nº 79 y apréciese la autenticidad de la expresión al versionar este tópic

Lo que en el soneto anterior parecía rebelión se tornará aceptación serena de la muerte en el nº 81 («Conoce la diligencia con que se acerca la muerte...»), cuya llegada esperará recogido conforme al ideal neoestoico, como se aprecia en el más tardío nº 83 («Retirado en la paz de estos desiertos...»), pequeño testamento lírico dirigido a su sobrino y posterior editor.

X] FUGIT IRREPARABILE TEMPUS

Fugit irreparabile tempus escribió Virgilio en sus Géorgicas, acuñando así un lugar común de la literatura que ha acabado denominándose tempus fugit (el tiempo vuela). Durante el Renacimiento tal recordatorio sirvió para invitar a gozar de un tiempo efímero, el de la vida humana, dando lugar al estudiado carpe diem (aprovecha el día) o a su variante collige, virgo, rosas dirigido a las jóvenes doncellas. Sin embargo, desde finales del XVI dicha locución recuperó connotaciones anteriores, asociadas a la filosofía estoica y a la religión cristiana, fundidas en el Barroco. Según el ideario del estoicismo la brevedad de la vida era el rasgo fundamental de la condición humana y debía ser asumida con dignidad, como el resto de designio de los dioses. El cristianismo añadió la idea de la trascendencia, de la vida como espejismo engañoso y tránsito a la eternidad, de la cual la muerte es pórtico y desengaño; conviene, pues, ser conscientes de su inminente llegada, de la que avisaba allá en el XV Manrique («Recuerde el alma dormida, / avive el seso y despierte / contemplando / cómo se pasa la vida / cómo se viene la muerte / tan callando...») y tener el ánimo dispuesto «antes que el tiempo muera en nuestros brazos». Llegado el XVII se multiplicaran las versiones de este tópico que procuran advertir del cercano desenlace, convirtiendo al paso del tiempo en el verdadero protagonista del Barroco.

Léase el nº 63 de Góngora («De la brevedad engañosa de la vida») y apréciese y

Pero si de reminiscencias quevedescas se trata, hallamos más de una en el nº 98 («Huye del sol el sol, y se deshace») de Bocángel. Aquí se nos presenta un mundo en constante movimiento (heredero de aquel descrito por Heráclito), del que ningún elemento, ni siquiera el sol. A la brevedad de la vida se suma su inconsistencia, expresada en el terceto en los vv. 9-12, tan parecidos al «Ayer se fue; mañana no ha llegado, / hoy se está yendo sin parar un punto» de Quevedo.

Léase el nº 98 y analícese en primer lugar su contenido: ¿por qué carece de sent

Y] SÍMBOLOS DEL TEMPUS FUGIT

Metáforas predilectas para representar el paso del tiempo fueron las ruinas, especialmente las de Itálica para los poetas del entorno sevillano (véanse los nº 74 y 75), como las de Cartago y Roma lo habían sido para Góngora (véase el nº 63) y Quevedo (léase, si hay oportunidad el soneto «Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!»). Sin embargo, esa recurrente preocupación del hombre barroco se plasmó en otros símbolos como los relojes, las flores o las macabras calaveras, de las que se hallan tantas imágenes en la pintura (los tres aparecen en «El sueño del caballero», de Pereda, paradigma del vanitas). La asociación del tempus fugit con el primero resulta evidente; no en vano, en algunos relojes de sol se podía leer la locución latina con algunos añadidos. Las segundas sumaban un valor de belleza efímera, que daba pie a la reflexión moralizante por analogía con la humana y permitía, además, al poeta barroco desplegar toda su paleta de adjetivos coloristas, quizá intentando prolongar con ellos la fugaz lozanía de las flores; el sensualismo el arte barroco, lejos de resultar paradójico, responde a la necesidad de capturar lo que se sabe corruptible. Por su parte, las calaveras recordaban la cercanía de la muerte y la necesidad de contrición.

Léase el nº 95 de Francisco de Rioja y explíquese qué lectura moral se adivina t

Z] CUATRO POEMAS SOBRE EL ENSUEÑO AMOROSO

El tema del sueño erótico en el que se alcanza el objeto amoroso negado por la realidad alcanzó notable predicamento a lo largo de los Siglos de Oro. Su trayectoria se puede seguir en un estudio del hispanista mexicano Antonio Alatorre[918], desde sus raíces en la tradición clásica (Ovidio, Homero, Estacio) e italiana (Petrarca, Pietro Bembo, Sannazaro), pasando por las muestras de imitación más tempranas en la literatura española (Sem Tob, Garcisánchez de Badajoz), hasta las logradas emulaciones de nuestra poesía áurea: Castillejo, Boscán, Garcilaso de la Vega, los Argensola, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Sor Juana... En estas orientaciones que aquí concluyen no podía faltar una mención a un asunto tan recurrente, que recorre los más de ciento cincuenta años de poesía aquí espigados.

Léase el nº 5 («Sueño») y determínese en primer lugar el esquema métrico de la

Una variante anómala del mismo asunto se encuentra en el nº 51 («Imagen espantosa de la muerte»), de Lupercio Leonardo de Argensola. Si habitualmente en el sueño se figuran los deleites carnales inaccesibles durante la vigilia y se lamenta haber despertado, en este caso parece suceder que terminan sus amores reales, por lo que se conjura a la pesadilla para que no vuelva. Sí que regresa a los terrenos de los tópicos de contrarios cancioneril y petrarquista Quevedo en el nº 87 («Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño»), a pesar de que la afirmación inicial del v. 2 escapa a todas las convenciones de aquellos. En ese sentido, recuerda la desinhibición de Castillejo en su declaración a la señora que en el relato de este «dulce desconcierto» se nombra Floralba. La identificación del sueño con la muerte en el v. 13, de procedencia clásica, le sirve para establecer las paradojas de los versos finales, de raigambre cancioneril. Por último, sor Juana Inés de la Cruz compuso el nº 101 («Soneto que contiene una fantasía contenta con amor decente») que cierra esta antología. Como sucedía con los sonetos de amor petrarquista de Fray Luis (nº 29), tras su lectura surge la duda sobre la autenticidad de su lirismo, más aun cuando está más que reconocido el afán de emulación de los modelos literarios que caracterizaba a la religiosa.

Léase el nº 87 y localícense las antítesis características de la tópica del petrarqui

EL EDITOR

DAVID LÓPEZ DEL CASTILLO

Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, desde hace seis años es profesor de Lengua y Literatura en el IES Alameda de Osuna (Madrid), donde además ejerce como Jefe de Estudios. Actualmente compagina su labor docente con la investigación filológica en el grupo Edad de Oro / BNE, centrado en el estudio de las fuentes manuscritas de la poesía áurea, en cuyas publicaciones colectivas ha participado.

Ha colaborado en el Diccionario filológico de literatura española (s. XVI) y publicado artículos sobre literatura del Siglo de Oro en la Revista de erudición y crítica y en Voz y Letra, de cuya secretaría es el responsable.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN

1. LA LÍRICA EN EL RENACIMIENTO (1526-1569)

2. LA POESÍA ENTRE LOS DOS SIGLOS (1569-1613)

3. LA SELVA POÉTICA DEL BARROCO (1613-1659)

BIBLIOGRAFÍA

NOTA PREVIA

ANTOLOGÍA POÉTICA DEL SIGLO DE ORO

POESÍA DE TIPO TRADICIONAL

CRISTÓBAL DE CASTILLEJO

JUAN BOSCÁN

GARCILASO DE LA VEGA

DIEGO HURTADO DE MENDOZA

SANTA TERESA DE JESÚS

GUTIERRE DE CETINA

HERNANDO DE ACUÑA

GREGORIO SILVESTRE

FRAY LUIS DE LEÓN

FRANCISCO DE LA TORRE

FRANCISCO DE FIGUEROA

BALTASAR DEL ALCÁZAR

FERNANDO DE HERRERA

FRANCISCO DE ALDANA

SAN JUAN DE LA CRUZ

LUIS BARAHONA DE SOTO

MIGUEL DE CERVANTES

SONETOS ANÓNIMOS

LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA

LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE

FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO

FRANCISCO DE MEDRANO

RODRIGO CARO

ANDRÉS FERNÁNDEZ DE ANDRADA

PEDRO DE ESPINOSA

FRAY HORTENSIO FÉLIX PARAVICINO

FRANCISCO DE QUEVEDO

JUAN DE TASSIS, CONDE DE VILLAMEDIANA

FRANCISCO DE RIOJA

ESTEBAN MANUEL DE VILLEGAS

GABRIEL BOCÁNGEL

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

DOCUMENTOS Y JUICIOS CRÍTICOS

ORIENTACIONES PARA EL ESTUDIO

EL EDITOR

SUMARIO

NOTAS

NOTAS

---

[1] De las dos se hallan ejemplos en las composiciones de esta antología, señaladas en las llamadas de atención y analizadas en las «Orientaciones para el estudio» (apartado H).

[2] En el «Prólogo» a su edición de Pedro de Espinosa, Poesía completa, Madrid, Espasa, 1975, p. LII.

[3] La cultura del Barroco, Barcelona, Ariel, 1975, p. 29.

[4] De la amplísima producción de poesía laudatoria sólo se ha incluido una epístola de Quevedo dirigida al famoso conde-duque (nº 84), valido desde 1621 del recién coronado Felipe IV.

[5] «El sentimiento del desengaño en la poesía española del siglo XVII», en Obras completas, v. III (Estudios sobre el Barroco), Madrid, Trotta, 1997, p. 184.

[6] Poesía española. Ensayo de métodos y límite estilísticos. ob. cit. en Bibliografía, p. 401-402.

[7] dédesme hora: dame ahora (arc.).

[8] habéis fecho: habéis hecho (arc.).

[9] prioresa: la monja superior que rige un convento.

[10] prendas: señal que dejaba un amante como prueba de amor; podía servir también como pago de un servicio.

[11] amiga: amante.

[12] cuitado: apenado.

[13] velar: pasar la noche en vela; en este contexto tiene connotaciones eróticas.

[14] de los sus ojos, de la su boca: estas expresiones pleonásticas (redundantes) y

arcaicas recuerdan al famoso arranque del Cantar de Mío Cid («De los sus ojos tan fuertemente llorando...»).

[15] mal haya: males o enfermedades tenga.

[16] Castillejo alaba en varias composiciones a esta dama, que algunos han identificado con la noble Ana von Schaumburg, gracias a la dedicatoria de su Historia de Píramo y Tisbe. Este poema, compuesto en coplas mixtas novenas, participa de los temas y el estilo de la poesía cancioneril. El poeta queda preso del amor por la mirada de la dama, y expresa su sentimiento a través de antítesis (vida-muerte; triste-contento), paradojas (vive contento sin placer, prefiere la muerte por amor a la vida) y juegos verbales; adviértase, en este sentido, el que reproduce el nombre de la dama en el arranque: A NA-die.

[17] seso: sentido, inteligencia.

[18] a la hora: enseguida.

[19] partido: opción, alternativa.

[20] harto es bienaventuranza: es gran fortuna.

[21] sin camisa: totalmente desnuda.

[22] turbazón: turbación, desasosiego.

[23] quedo: quieto.

[24] pasito: suavemente, en voz baja.

[25] razón: lo dicho, sus palabras.

[26] santa Magdalena: María Magdalena es ejemplo del perdón evangélico de los pecados, especialmente el carnal, puesto que antes de seguir a Jesucristo fue prostituta.

[27] me defendía: me estorbaba, me lo impedía.

[28] los embarazos: los escrúpulos, las dudas que le atenazaban.

[29] Este soneto, probablemente el más conocido de toda la obra de Boscán,

combina la serenidad del dolce stil nuovo petrarquista en los cuartetos con la tradición de la poesía cortesana de Castilla, apreciable en los tercetos. Ambas tendencias comparten una misma visión del amor, ya descrita por Andrea Capellanus en el De amore, donde se explica el proceso amoroso como una enfermedad, un mal causado por el efecto de la mirada de la dama en el alma del amante (v. 9-11); también en esa tradición se imbrica la analogía del amor con el combate, expresada de modo tan sentencioso en el terceto final. Nótese que la –h del penúltimo verso, precedente de –f inicial latina, se pronunciaba aspirada, por lo que no se produce la sinalefa.

[30] cuidado: preocupación.

[31] su bien: su amor; es metáfora codificada desde antiguo.

[32] porque huya: hay dialefa o hiato métrico entre las dos palabras.

[33] congojarme: inquietarme, sufrir congoja o preocupación.

[34] asentaras en mí: te quedaras.

[35] mudar algo lo que está ordenado: alterar el orden natural, es decir, su muerte.

[36] tornaras: volvieras.

[37] La imagen de la amada impresa en el amante ya la encontramos en las doctrinas filosóficas griegas de Platón y de Aristóteles, en la poesía clásica de Píndaro, en los poetas provenzales, en Petrarca e incluso en nuestra poesía de cancionero. Lo mismo ocurre con la identificación total de los enamorados, hasta el extremo de que el amante se transforma en la amada. Es notable en este soneto también la influencia del valenciano Ausias March, su posible modelo. Parece establecerse un paralelismo entre el amor y el sentimiento religioso, por el que la amada, la donna angelicata, resulta casi divinizada.

[38] gesto: rostro o expresión.

[39] tan solo que aun de vos me guardo en esto: tan a solas que incluso me escondo de vos.

[40] puesto: concentrado.

[41] hábito: en el doble sentido (dilogía) de prenda y de costumbre.

[42] Este primer soneto, según la numeración clásica de su obra, nos recuerda otro de Francesco Petrarca que toma la vida como un camino en el amor, cuyos efectos protagonizan el poema. Nótese cómo más que temer la muerte, provocada por los desdenes de la amada, se teme perder el cuidado (v. 8), es decir, la preocupación, el mismo sentimiento amoroso. En lo relativo a la métrica de Garcilaso, conviene destacar que todas las –h iniciales procedentes de –f latinas (hará, hacello; v. 14), se pronunciaban aspiradas (a la manera de la –h inicial inglesa), de tal modo que no forman sinalefa.

[43] do: donde.

[44] estó: estoy.

[45] me acabo: en este caso, consumirse, caminar hacia la muerte; en el siguiente verso vale por morir y en el v. 10 por matar.

[46] comigo: conmigo.

[47] sin arte: sin engaño ni recelo.

[48] y aún sabrá querello: y claro que sabrá quererlo.

[49] hacello: hacerlo.

[50] a mal mi grado: a mi pesar, contra mi voluntad.

[51] esfuerza: anímate.

[52] fortuna: tempestad.

[53] monte: bosque, monte bajo.

[54] embarazos: obstáculos. Forman el sujeto de pueden, junto a la muerte y la prisión; ésta parece aludir a su destierro en las isla del Danubio.

[55] como quiera: de cualquier manera.

[56] Tradicionalmente se ha interpretado este poema como el lamento por la amada fallecida, a la que se recuerda por las prendas, sujeto de las formas

verbales que en los tercetos componen la rima morfológica. Apréciese además la aliteración de m y r en el último verso.

[57] prendas: regalos de la amada.

[58] conjuradas: asociadas (su memoria y las prendas) con un mismo fin (su muerte).

[59] vía: veía.

[60] habiades: habíais; con acento en la -a-, por sinéresis.

[61] representadas: recordadas, vueltas a presentar.

[62] llevastes: quitasteis, igual que en llevame (quitadme).

[63] por términos: a plazos, en oposición a en una hora.

[64] junto: a la vez.

[65] Esta obra maestra constituye, en opinión de Antonio Prieto, la culminación del cancionero petrarquista dedicado a Isabel Freyre. Fue compuesta según la convención de la égloga establecida por el poeta latino Virgilio, quien en sus Bucólicas situaba en un entorno idealizado, el locus amoenus, a uno o varios pastores que se consolaban relatándose sus cuitas amorosas. Estos disfraces pastoriles encubrían generalmente al autor o a sus amistades. En este caso, frente a una primera interpretación que identificaba a Salicio y Nemoroso con Boscán y Garcilaso, parece más probable que ambas voces se correspondan con la del propio Garcilaso, aunque en momentos distintos de su biografía amorosa. Así, el despecho de Salicio por el desdén de Galatea aludiría a la boda de Isabel Freyre con Fonseca, mientras que la elegía que Nemoroso dirige a Elisa (anagrama imperfecto de Isabel) se referiría a la muerte de ésta.

[66] el altura: con artículo masculino, como todos los sustantivos comenzados en a, fuese o no tónica.

[67] acordado: acompasado, en acorde con el agua.

[68] y así... con ella: hablando con ella como si allí estuviera.

[69] que no... sea: que vivir sin ti no tiene sentido.

[70] vergüenza he: tengo vergüenza de.

[71] me corro agora: me avergüenzo ahora.

[72] umbrosa: sombría y fresca.

[73] esquividad y apartamiento: soledad y lejanía.

[74] con su... corneja: el vuelo de este pájaro se consideraba un mal augurio cuando se cruzaba hacia la izquierda o siniestra.

[75] ¿en cúya oreja suena?: ¿en la oreja de quién suena?

[76] trocaste: cambiaste.

[77] baste: esté satisfecho.

[78] Salicio se identifica en esta estancia con Orfeo, cuyo melodioso canto obraba sobre la naturaleza con extraño y desusado poder; de igual modo piedras, árboles, aves y fieras se afligen con las cuitas cantadas del pastor, frente a la dura e insensible dama, objeto de las mismas. De similar serie de personificaciones se vale Nemoroso a partir de la siguiente estancia (vv. 239-244), para solicitar la misma atención a una naturaleza humanizada. Nótese también, a lo largo de los dos monólogos la insistencia en el uso del epíteto (alta haya, agua clara, verde prado), reconocido rasgo del estilo de Garcilaso.

[79] hado: destino.

[80] tela delicada: el cuerpo de la amada, que envolvía su alma, como un hábito.

[81] aquesta suerte: la muerte.

[82] vencimientos y despojos: las armas de un ejército derrotado (Nemoroso), ofrecidas al vencedor (Elisa).

[83] vían: veían.

[84] columna: cuello; dorado techo: cabello rubio.

[85] La égloga sigue el esquema de la canción petrarquista, forma métrica organizada en estrofas llamadas estancias, constituidas por un número indefinido de versos heptasílabos y endecasílabos que debe mantenerse, como la disposición de la rima; en este caso, se trata de estancias de catorce versos con el siguiente patrón: 11A, 11B, 11C, 11B, 11A, 11C, 7c, 7d, 7d, 11E, 11E, 11F, 7e, 11F; sin embargo, excepcionalmente esta estrofa consta de un verso más.

[86] habia: bisílabo, por sinéresis.

[87] sempiterno: eterno.

[88] queda: quieta.

[89] La tercera rueda alude al cielo de Venus, diosa de los enamorados, según la concepción astrológica que dividía el firmamento en siete órbitas o ruedas, regidas por la influencia de un planeta —un dios de la antigüedad—, cuya influencia se dejaba sentir en los nacidos bajo ese signo, como en los actuales horóscopos.

[90] ninfas: en la mitología clásica, bellas diosas de bosques y ríos.

[91] rio: río; monosílabo, por sinéresis.

[92] embebescidas: absortas, concentradas.

[93] según ando: tan próximo a morir como se encuentra.

[94] Dafne: esta ninfa, según cuenta Ovidio en sus Metamorfosis, pidió ser transformada en un laurel antes que aceptar al enamorado Apolo, que la perseguía con el fin de poseerla; en adelante, el dios la homenajeó llevando siempre una corona de tal árbol.

[95] luengos: largos.

[96] vi: la inspiración del poema podría ser una representación pictórica de la escena, que contemplara Garcilaso.

[97] escurecían: oscurecían; eran más claros y dorados que el oro.

[98] miembros: extremidades.

[99] que aun bullendo: todavía moviéndose; que aun compone una sola silaba por sinalefa y sinéresis.

[100] hincaban: de nuevo con h aspirada que impide la sinalefa.

[101] Aquel: Apolo.

[102] tamaño: tan grande.

[103] Esta canción se considera la primera imitación castellana de las famosas Odas del romano Horacio. Con ella se fijó la estructura métrica de una estrofa llamada en adelante lira por el verso de apertura; se utilizó casi siempre para la poesía que abundaba en los temas de dicho poeta latino, como se verá en la selección de fray Luis de León. Garcilaso ya no se dirige a Isabel Freyre, sino a Violante Sanseverino, una bella napolitana, conocida como «la flor de Gnido» (v. 12), el barrio donde residía. Reclama de ella el favor amoroso para un amigo, Mario Galeota, que sufre el desdén de la dama. Recurre de nuevo a un ejemplo de la mitología clásica, el caso de Anajárete (vv. 67-100); esta mujer fue castigada y convertida en estatua de mármol tras la muerte de Ifis, su enamorado, quien, desesperado por el desprecio con que lo trataba, se ahorcó ante su puerta.

[104] lira: canto poético, poesía.

[105] animoso: tempestuoso.

[106] trujiese: trajese; el poeta quisiera que su poesía, como la de Orfeo, tuviera tanto poder sobre los elementos y la naturaleza que emocionase (moviese, por cultismo semántico) a los árboles con su sonido.

[107] seria de mí: sería por mí cantado; seria, como en los vv. 22 y 24 es bisílabo por sinéresis.

[108] fiero Marte: el dios romano de la guerra.

[109] a muerte convertido: obsesionado en causar muerte.

[110] aquellos... domesticados: alusión a los ejércitos vencidos (franceses y alemanes) que en la Antigüedad eran encadenados (el fiero cuello atados, en construcción de acusativo griego) a los carros (ruedas) de los vencedores (los

capitanes del emperador Carlos V) en los desfiles victoriosos; afirma, en fin, que no cantará las glorias militares españolas.

[111] notada: señalada, anotada.

[112] hermosura: con h aspirada, lo que evita la sinalefa.

[113] convertido... en tu figura: el amante va adoptando, como ya se explicó, la imagen de la amada; en este caso la de la flor vïola, tanto por su color como por la similitud fonológica con el nombre de la dama (Violante).

[114] cativo... al remo... amarrado: el cautivo es Galeota, cuyo apellido se asemeja al término galeote (que designa a los forzados a remar en las galeras), aunque en este caso atado al barco del amor o concha de Venus, símbolo de tal diosa; cabe asimismo una interpretación maliciosa, por la dilogía conocida del sustantivo concha.

[115] palestra: lugar donde se preparaban los caballeros de armas.

[116] sierpe ponzoñosa: serpiente venenosa.

[117] cítera sonante: cítara, instrumento musical con el que se acompañaba la poesía heroica, frente a la amorosa (blanda musa) por la que se inclina ahora Galeota.

[118] naufragio... reposo: metáfora habitual para los azares del amor y su consuelo.

[119] no fuiste... de la dura tierra: no eres un terrible guerrero, como los mitológicos hijos de Cadmo, nacidos de la tierra.

[120] no debe... destierra: no debe ser tachada de ingrata quien no tiene ninguna otra tacha.

[121] arrepentió: arrepintió.

[122] empedernido: insensible.

[123] vido: vio.

[124] y al cuelllo... cuitado: la soga con que se ahorcó Ifis lo liberó de la cadena del amor.

[125] compró la eterna punición ajena: procuró el castigo eterno de la amada.

[126] sentió: sintió.

[127] en sí... convertieron: la carne se volvió mármol, similar al hueso.

[128] por las venas... su natura: la sangre cambiaba (desconocía) su propia forma (figura) y naturaleza (natura) para adoptar la de la piedra.

[129] hizo... vengada: hizo que la gente no tanto se maravillase como se vengase de ella (de sí).

[130] Némesis: representación clásica de la justicia y la venganza divinas.

[131] perfetas: perfectas.

[132] En este soneto se desarrolla el tema del Carpe diem o del Collige, virgo, rosas. Estos versos latinos —acuñado uno por Horacio, el otro por Ausonio—, han sido versionados por poetas de todas las épocas, por lo que se han convertido en tópicos literarios. Ambos invitan a las mujeres jóvenes a gozar los dones de su edad antes de que se pierdan con el tiempo. Según el canon establecido por Petrarca, la descriptio puellae o descripción de la amada se realizaba a través de una serie de rasgos idealizados, que dieron lugar a metáforas fosilizadas: tez blanca, representada mediante la azucena (símbolo también de pureza, de ahí la correlación con honesto), mejillas coloradas, identificadas con la rosa (flor pasional, correlativa a ardiente) y cabello siempre de oro.

[133] la: el sustantivo color referido al del rostro era femenino.

[134] que en la vena del oro se escogió: dorado, escogido de un filón de oro.

[135] presto: rápido.

[136] enhiesto: erguido.

[137] airado: enfadado, enojado.

[138] cumbre: la cabeza, cuyo pelo se volverá blanco como la nieve.

[139] edad ligera: el paso del tiempo.

[140] dulce ciencia embebecido: absorto en el estudio.

[141] terné: tendré.

[142] entretallada: grabada interiormente.

[143] extrañas: extranjeras.

[144] esta arte: de esta manera, en este estado; es decir, enamorado.

[145] so: bajo.

[146] vista: imagen, apariencia de la dama.

[147] Señora... saetas: Diana, descrita con sus armas.

[148] Frente al sentimiento idealizado del amor que viene apareciendo en los poemas anteriores, en este soneto, atribuido tradicionalmente a Hurtado de Mendoza, se ridiculiza la castidad de la diosa cazadora (Artemisa para los griegos, Diana para los romanos), comprensible en el mundo idealizado de la mitología (allá, v. 12), pero inverosímil desde el punto de vista del pueblo (acá para el vulgo, v. 13), para el que prevalece lo carnal.

[149] gambetas: movimiento de piernas en el baile; aquí, alusión al acto sexual.

[150] milagrones y asquecillos: aspavientos, gestos de desaprobación y repugnancia.

[151] El villancico es un tipo de composición procedente de la lírica tradicional que ofrece numerosas variantes métricas y temáticas; sus versos, hexasílabos u octosílabos, se distribuyen en una cabeza inicial de 2 a 4 versos (vv. 1-3; aquí, en cursiva, por su procedencia popular), a la que siguen una o varias estrofas (habitualmente redondillas o, como en nuestro caso, quintillas) conocidas como mudanza, prolongadas en un verso de vuelta (vv. 9, 16, 23 y 30) que enlaza la rima con el estribillo (vv. 10, 17, 24 y 31). En cuanto a los temas, predominan los festivos, los amorosos y los religiosos; en este poema se combinan los dos

últimos.

[152] ansí: así.

[153] Con este nombre se conoce esta estrofa de origen italiano que el propio Cetina introdujo en nuestra métrica. En ella se combinan unos pocos versos heptasílabos y endecasílabos (no más de veinte, si no se trataría de una silva), presentados como una estancia aislada, cuya rima no respeta un orden fijo, aunque tiende al pareado final. Predominan los temas ligeros, casi siempre amorosos. En el caso de éste, el poeta se dirige a los ojos personificados de su amada, implorando de ellos un tratamiento más justo o piadoso, aunque al final acaba por humillarse y aceptar complaciente la tortura, el tormento de su desdén, a cambio de mantener su atención; todo ello concuerda plenamente con la tópica común de la poesía de cancionero.

[154] airados: enfadados.

[155] a vueltas del bien: tan cerca del bien, es decir, de su amada.

[156] dulce afrenta: en este caso, momento de intimidad.

[157] importuno: molesto a la par que inoportuno.

[158] cuenta: aquí, conflicto o problema.

[159] partida: marcha, alejamiento.

[160] gallo: el que canta al amanecer, evidentemente.

[161] lucero... obscureciendo: el sol naciente que, frente a otras hipérboles que se verán en poetas más tardíos, ensombrece a la luz de la dama.

[162] cuidado: tristeza por la despedida, que pretende demorar una hora con esta general invocación.

[163] soberbio francés: en singular, como genérico referido más a los ejércitos franceses que a su monarca Francisco I, enemigo declarado del Emperador.

[164] avieso: torcido, malo.

[165] Mas temo... que sea: pero temo que el destino (suerte fiera) me depare la muerte (mi fin) lejos de mi dama (mi bien).

[166] Se ha discutido bastante si esta dedicatoria se dirige a Carlos I, o, como más bien parece, a Felipe II. La exaltación de la monarquía católica universal caracteriza por igual los idearios políticos de padre e hijo; ambos lucharon además por defender la fe cristiana con las armas, frente a los protestantes alemanes en el primer caso (la batalla de Mühlberg) y frente a los turcos en el segundo (en la batalla naval de Lepanto). A favor de la referencia al «Rey Prudente» obra la alusión del último verso («vencido el mar, venza la tierra»), si bien una interpretación simbólica de esos mismos términos señala a Carlos I. En cualquier caso, queda patente el sentimiento que motivaba a los poetas del Imperio, convencidos de que guerreaban no sólo al servicio del rey, sino también al de Dios. Compárese esta visión providencialista con el desencanto que, ya a finales del siglo XVI, ofrecerá un viejo soldado de Lepanto sobre esa misma Monarquía (véase Al túmulo del rey Felipe II, nº 48).

[167] una grey... en el suelo: un sólo conjunto de fieles cristianos y un único pastor (el rey, por supuesto).

[168] jornada: el día de la batalla ganada.

[169] el fin de vuestro santo celo: la consecución de los objetivos de la causa católica.

[170] ya el orbe... vuestra monarquía: la monarquía católica, que gobierna ya amplios territorios (siente en parte), llegará pronto a los últimos confines del mundo (espera en todo).

[171] el poeta vaticina una victoria aun mayor (segundo más dichoso día) que la infligida a los infieles en Lepanto (vencido el mar), pero esta vez en tierra.

[172] Esta composición enlaza con la tradición elegíaca grecolatina (en la que se poetizaba un lamento, bien amoroso, bien fúnebre, bien mixto como en este caso), de la que ya existían muestras en la Edad Media castellana; recuérdese, por ejemplo, el planto por Trotaconventos en Libro de Buen Amor de Juan Ruiz. Silvestre, para expresar su intenso dolor tras la desaparición de su musa, acusa a la muerte (mediante evidente prosopopeya) de arbitrariedad y ensañamiento, puesto que se llevó a su dama mientras que a él, «por doblarle la querella» (v. 10), lo dejó vivo. Nótese en el plano fónico de este arranque el juego de

aliteraciones (fundamentalmente en –t-, pero también en –r- y –m-) que violentan el tono de la primera estancia. A lo largo de las tres siguientes se va suavizando poco a poco con la exaltación de las virtudes de doña María (identificada, de modo muy platónico, con la luz), y la descripción de la naturaleza que refleja su propio estado de ánimo, para regresar de nuevo a la rabia en la quinta, plagada de antítesis, y descender definitivamente a la melancolía en la última. Esta fluctuación entre el desgarro y el lamentar petrarquista finaliza con el reconocimiento de su fracaso en la última estrofa (siempre más breve, conocida como envío, vv. 67-72), porque trasladar con palabras la intensidad de un dolor tanto le resulta imposible.

[173] y cuál me tienes: cómo me tienes, cómo me has dejado.

[174] espaciosa: lenta, en oposición al presta y presurosa.

[175] por doblarme la querella: por doblar el agravio y el dolor.

[176] fiero asalto: en el doble sentido de robo y ataque a una fortaleza.

[177] falto: de juicio, loco por verse desposeído de su bien.

[178] dulce prenda: la misma doña María.

[179] serena mía: en referencia a la virtud del verso anterior.

[180] al muchas veces santo: a Dios.

[181] el ser... le daba: de nuevo doña María, quien daba vida (ser) a todo lo que ahora (plantas, frutos) parece muerto.

[182] holgaba: aprobaba e incluso disfrutaba.

[183] si en... norte: doña María, es como un imán que transmite el magnetismo a otros metales al tocarlos, de ahí que su aguja, igual que la de la brújula señala el norte, busque ahora el suyo en el cielo, donde reside la amada.

[184] padecen siempre... lengua: la falta de correspondencia entre lo que se siente y lo que se puede expresar.

[185] Aquí se versiona un tópico fundado en un verso de Horacio («Beatus ille

qui procul negotiis...») que propugna las bondades del ocio y del apartamiento como ideal de vida para el sabio conforme al ideal estoico. Si bien algunos estudiosos han considerado que el poema alude al retiro de Carlos V en el monasterio de Yuste a partir de 1556, resulta evidente que la voz poética puede y debe identificarse con el sentir del propio Fray Luis.

[186] huye: aquí, transitivo y con –h aspirada (como todas las procedentes de –f latina en fray Luis) lo que impide la sinalefa y provoca la posterior diéresis.

[187] la escondida senda: alude ya a la soledad, ya a la elevación derivada del conocimiento.

[188] enturbia el pecho: inquieta o produce envidia.

[189] de los soberbios grandes el estado: la riqueza o posición social de los poderosos.

[190] dorado techo... sustentado: alude a la proverbial riqueza ornamental de la arquitectura musulmana.

[191] cura: se preocupa.

[192] si encarama... lisonjera: si se le elogia en exceso y por interés.

[193] presta: aporta.

[194] deste viento: la alabanza general del vano dedo, del vulgo.

[195] mortal cuidado: angustia.

[196] almo: vivificador.

[197] mar tempestuoso: el mundo, en el que naufraga la vida del hombre, el navío.

[198] rompido: roto.

[199] la sangre: el linaje aristocrático.

[200] no aprendido: natural.

[201] el que... está atenido: quien depende de los demás.

[202] del oro y del cetro pone olvido: hace olvidar el dinero y el poder (el cetro es símbolo real).

[203] falso leño: un barco inseguro (por sinécdoque con madera).

[204] cuando... porfían: los vientos que durante la tempestad ponían en peligro la estabilidad de la nave.

[205] la combatida antena: palo en el que se sustenta la vela; continúa con la metáfora del barco en la tempestad.

[206] abastada: abastecida.

[207] miserable-mente: encabalgamiento léxico, frecuente en la poesía luisiana.

[208] de yedra... coronado: dedicado a la poesía, por lo que se corona con sus símbolos; recuérdese que el laurel es atributo de Apolo, dios de los poetas.

[209] plectro sabiamente meneado: la púa que pulsa el instrumento de cuerda, manejada (meneada) por un músico que se identifica habitualmente con Dios, autor de los acordes armónicos del mundo.

[210] Salinas (Burgos, h. 1523–Salamanca, 1590), ciego desde los diez años, fue un excelente músico y organista. Desde 1567 ocupó la cátedra de su disciplina en la Universidad de Salamanca, poco después de que ganara la suya fray Luis. La publicación de su tratado De musica libri septem (1577) pudo motivar la redacción de esta oda, en la que se fusionan ideas platónicas y pitagóricas.

[211] aire: puede entenderse por dilogía, como viento que se calma (se serena) o como cielo que brilla más que nunca (viste de hermosura y luz no usada).

[212] estremada: extremada, técnicamente perfecta.

[213] su origen primera esclarecida: su ilustre procedencia divina; origen era femenino, como el latino origo.

[214] se conoce: se reconoce, tras recordar su origen (palabra femenina, como en el v. 10) en el mundo ideal; a esto llamó Platón anamnesis.

[215] la más alta esfera: el cielo Empíreo, morada de Dios en el sistema platónico.

[216] Gran Maestro... aplicado: Dios, dedicado a tocar un enorme instrumento, con el que gobierna el universo (el eterno templo del v. 25); nótese la fusión de la preposición con el demostrativo (aqueste por a aqueste).

[217] entrambas... armonía: la música divina del alma y la que envía el alma compiten (a porfía) antes de fundirse en una.

[218] se anega: se hunde y se deja arrastrar en el mar.

[219] sin ser restituido... sentido: sin regresar a aqueste bajo y vil mundo terrenal.

[220] gloria del apolíneo sacro coro: sus amigos, todos ellos dedicados a la creación, a las Musas, dependientes de Apolo.

[221] de contino: continuamente.

[222] hacia: con –h aspirada.

[223] larga vena: lágrimas.

[224] Loarte: Diego Oloarte, destinatario de la oda.

[225] morada de grandeza: el cielo, donde viven las almas inmortales.

[226] la cárcel del alma es el cuerpo y el mundo material que lo rodea (el suelo del v. 2).

[227] el bien fingido: la realidad, simple sombra emanada del bien divino.

[228] el cielo... hurtando: esta alusión al paso del tiempo anticipa en cierta medida la visión barroca de la vida como sueño del que despertamos con la muerte.

[229] tamaño: tan grande.

[230] los antojos: pueden entenderse como las trampas o estorbos a la visión (anteojos, semejantes a los que se colocan a los caballos) o, más propiamente,

como los deseos o caprichos de los bienes terrenales.

[231] ese gran trasunto: la esfera celeste, donde las ideas habitan junto a Dios.

[232] aquestos resplandores eternales: las estrellas.

[233] la luna... della: la rueda más cercana a la tierra es la que sigue la órbita lunar.

[234] la luz do el saber llueve: la segunda rueda corresponde a Mercurio, transmisor de sabiduría.

[235] estrella de amor: Venus, en la tercera órbita.

[236] Marte airado: la quinta rueda (el poeta se salta la cuarta, la del Sol), gobernada por el sangriento (sanguinoso) Marte, dios de la guerra.

[237] el Júpiter benino: la sexta rueda, regida por el rayo de Júpiter, apaciguador del cielo.

[238] Saturno, padre de los siglos de oro: en la séptima y última gira Saturno, rodeado de tres luces (satélites diríamos hoy), proporcionando paz y abundancia, como en la edad de oro.

[239] la muchedumbre del reluciente coro: las estrellas fijas.

[240] Amor sagrado: el Espíritu Santo.

[241] campos verdaderos: porque en ellos conviven las ideas ejemplares y Dios, la única verdad ejemplar de la que emanan las demás.

[242] mineros: mina, o incluso fuente o manantial.

[243] deleitosos senos: se convierte aquí el cielo en un locus amoenus, un lugar escondido, en cuyos bien abastecidos o repuestos valles abundan las riquezas.

[244] Conservamos cinco sonetos de Fray Luis, todos imbuidos del petrarquismo dominante. No puede sorprender, por tanto, el tema amoroso, producto de una corriente que lo exigía, ni es preciso identificar a esa Luz (v. 2) con la Virgen, a pesar de calificarla como pura y santa (v. 5). El autor respeta las convenciones

del subgénero (el soneto petrarquista), cumpliendo además con un viejo precepto que afirmaba que el poeta, en caso de no tener amores, debía fingirlos. Se trata simplemente de un ejercicio de estilo que repasa los motivos de la poesía al uso.

[245] Agora: ahora.

[246] Luz: el nombre de la amada.

[247] crudo pecho: vale por pecho cruel, duro o despiadado (en tanto no lo ama) y por desnudo (en tanto lo viste con oro).

[248] mal agudo: el amor, por supuesto.

[249] Ansí: así.

[250] sí el: en dialefa o hiato métrico, para mantener el endecasílabo.

[251] Silencio: la noche personificada.

[252] guarnecido: adornado.

[253] agorero canto: la noche le anuncia su mal, el desamor, como las aves auguraban las desdichas a los antiguos.

[254] cielo violento: aquí, el hado o destino, es decir, la suerte determinada por los astros; es el sujeto, además, de sepa su cuidado (v. 14).

[255] En este soneto se presenta ya una expresión manierista de los temas del petrarquismo. Nótese en este sentido cómo se invierte la tradicional relación comparativa entre la belleza de la amada y la de la naturaleza, estableciéndose como modelo la de la dama frente a la natural, que no se podría entender sin la contemplación de aquella (v. 13). Véanse las «Orientaciones para el estudio», apartado G.

[256] lazos de oro: el cabello rubio.

[257] enajena: envía, lanza, saca de sí.

[258] luz: la mirada, dominadora de los elementos.

[259] las gracias del celeste coro: los ojos, identificados con estrellas del

firmamento.

[260] cruda: cruel.

[261] si vuelve grave aquella luz del cielo: este verso puede referirse al mirar airado de la amada, o, como parece por el segundo terceto, al sol oscurecido por la misma.

[262] vella: verla; nótese la homofonía con bella.

[263] partiendo de la luz: aquí, alejándose de la amada.

[264] trabajos: sufrimientos.

[265] pastura: pasto, alimento; véanse las «Orientaciones para el estudio», apartado D.

[266] moriscos y judíos despreciaban el jamón (por motivos religiosos) tanto como apreciaban las berenjenas.

[267] traer sin seso: vale por enloquecer.

[268] la primer palma: la primera victoria en esta curiosa competencia; de quien queda en primer lugar se dice que se lleva la palma.

[269] ya juzgarse ha mal... alma: cuesta juzgar bien o discernir qué le gusta más ahora, si Inés o sus alimentos competidores.

[270] Aracena: sierra entre Badajoz y Huelva, famosa por sus jamones.

[271] tan en fiel el peso: tan equilibrado.

[272] Aparece por primera vez en nuestra antología un juego de opuestos fijado en la tradición petrarquista: la contraposición hielo-fuego, que en este caso se identifica con la lucha entre el dominio racional de sí mismo (duro hielo; grave frío) y el triunfo de la pasión amorosa (el fuego de amor), que transforma el hielo en ardor, en llama, en incendio (nótese la gradación ascendente). Se convierte, en suma, en una condena (vv. 7-8) alimentada eternamente por su propia combustión (vv. 11-14). Para comprobar la continuidad de esta antítesis en el barroco, véase el soneto de Quevedo con el nº 85 («Es hielo abrasador, es

fuego helado...»).

[273] porque: con valor final, por ir seguido de subjuntivo.

[274] desatase: transformase, deshiciese.

[275] destempló: descompuso.

[276] humor: en sentido antiguo, líquido o humedad.

[277] hacha luminosa: vale por haz de luz y antorcha, por dilogía del étimo latino fasces.

[278] coloras: coloreas.

[279] Aura: aire, viento suave.

[280] dorado velo: el cabello rubio.

[281] errantes lumbres y fijadas: las estrellas fijas y fugaces.

[282] Nótese en este soneto la perfecta adecuación de claridad expositiva y elaboración estilística, ambas insertas en la mejor tradición garcilasiana. Véanse en este sentido los adjetivos antepuestos, ya significativos (Serena Luz; divino amor, v. 2; mortal cadena, v. 3), ya epítetos (noble pecho; alto Olimpo; angélica sirena), así como en la reminiscencia del «mirar ardiente, honesto» (nº. 17, v. 3) que aquí enciende y junto enfrena. En correlación con esa idea de pausa y movimiento, nótense los encabalgamientos entre los vv. 1-2 y 2-3. Para las metáforas con que se pinta a la dama (ricos cercos dorados, v. 5; perlas y coral, v. 8) véanse las «Orientaciones...», apartado H.

[283] en quien espira... amor: el amor de Dios se difunde en ese momento gracias a la amada.

[284] mortal cadena: el cuerpo, prisión del espíritu.

[285] alto Olimpo: residencia de los dioses griegos.

[286] ricos... vena: el infinito (de eterna vena) tesoro celestial, envidia (mira) el rico cabello de la amada.

[287] aquesa: aquesta.

[288] hermoso velo: la platónica idea de la belleza pura.

[289] Valga como muestra de la poesía heroica que con tanta destreza escribió Herrera esta canción dedicada a la batalla de Alcazarquivir (4 de agosto de 1578), en la que los ejércitos marroquíes masacraron a la armada portuguesa que había desembarcado en la costa africana. Pereció casi todo el ejército lusitano, incluido el propio rey don Sebastián, impulsor visionario de la campaña; quedó por ello vacante el trono del país vecino que ocuparía su tío, el monarca español Felipe II. En consonancia con su visión providencialista de la Historia (nada de lo que sucede escapa a la voluntad divina), Herrera atribuye el desastre a la soberbia de los portugueses (vv. 16-22) y a su afán de lucro en la campaña (vv. 36-39), por lo que deja en manos de los españoles vengar próximamente la derrota cristiana (vv. 100-104).

[290] Lusitania: Portugal, por el nombre de la provincia romana.

[291] dende... viste: desde la cordillera del Atlas (áfrico Atlante) hasta el Mar Rojo; es decir, toda la ribera mediterránea norteafricana.

[292] Libia desierta: África, en sentido general.

[293] se ofrecieron: se imaginaron.

[294] yerto: erguido, orgulloso.

[295] despojos: el botín que tras la batalla toman los vencedores de los vencidos.

[296] santo de Israel: Dios.

[297] indinación: indignación.

[298] puso... ajeno: dejó el reino sin placer, en hipérbaton.

[299] presago: que presagia o adivina.

[300] el Señor... males: Dios los castigó, según fórmula bíblica.

[301] no iguales: injustos, crueles.

[302] impios: llana, por sinéresis, como en el v. 84.

[303] cayó en unos: correspondió a unos.

[304] belígeros: beligerantes, belicosos.

[305] conturbaron: alteraron.

[306] sacudieron: destruyeron.

[307] que pusieron... grandes ciudades: en referencia a las conquistas portuguesas en Asia, como Goa.

[308] ecelsa: excelsa.

[309] celsitud: excelencia, grandeza.

[310] sublimó: levantó, exaltó.

[311] infanda: indigna.

[312] hubo: tuvo.

[313] Luco: río cercano a Alcazarquivir que desemboca en el Atlántico.

[314] censo: tributo.

[315] Damón: nombre tomado de la tradición pastoril para el amante masculino, igual que Filis para el femenino.

[316] en medio... somos forzados: en medio del acto amoroso, se ven forzados a llorar y suspirar.

[317] como esponja... centro: el alma del amante quisiera pasar al centro de la amada.

[318] velo mortal: el cuerpo, mortal y corruptible.

[319] En este soneto se describe con maestría y dinamismo el fragor de la batalla a partir de las percepciones de los cinco sentidos: la vista ocupa el primer cuarteto, el oído y el olfato el segundo, mientras que el gusto y el tacto se

reparten los tercetos. La duda surge a la hora de interpretarlo: bien como un elogio glorificador de la milicia, bien como una visión crítica de los efectos desastrosos de la guerra. La solución depende en gran medida de la carga de ironía atribuida a la exclamación del último verso (tras la enumeración de los estragos producidos en los soldados) y a los adjetivos dulce (v. 5) y suave (v. 7).

[320] Otro: otra cosa.

[321] animoso... guerra: disponerse los escuadrones con valentía para la batalla.

[322] honroso fin: sean la victoria o la muerte, honrosas ambas.

[323] La invocación a Santiago, patrón de la Reconquista por su legendaria aparición en la batalla de Clavijo, fue grito de guerra de los soldados españoles durante siglos; cerrar significa aquí embestir.

[324] el aire atierra: da miedo al mismo aire.

[325] envuelto: contaminado del olor.

[326] trofeo... ensangrentado: los cuerpos de los enemigos, heridos por las espadas.

[327] dino: digno.

[328] contino: continuo.

[329] velo mísero y doliente: el cuerpo, prisión del alma (véase nº 35).

[330] la región de donde vino: el cielo, como se lee en el v. 9.

[331] caro: querido.

[332] Los números 41 y 42 trasmiten con autenticidad la voluntad de Aldana de descansar, tras tantos avatares bélicos y amorosos, bien por el alejamiento y soledad (nº 42) o bien por la muerte liberadora que le permitiera disfrutar de la compañía de algún amigo (nº 41). Nótese la habilidad del poeta para plasmar la agitación de los años pasados un solo verso del nº 41 (v. 3), y cómo en el nº 42 se consigue el mismo efecto en los cuartetos mediante la anáfora («tras», vv. 1, 2, 3, 5 y 7) y el uso del gerundio (muriendo, v. 1; cogiendo, v. 4; yendo y

viniendo, v. 5).

[333] yo mismo... siendo: siendo el causante de su mismo mal.

[334] hallo... asconde: reconocimiento de la vanidad del mundo.

[335] vitoria de sí: frente a las victorias militares, el triunfo sobre uno mismo y las pasiones, especialmente sobre el amor.

[336] lo servido: lo obtenido con el servicio.

[337] Se funden en estas liras varias tradiciones literarias reelaboradas artísticamente con primor. Resultan evidentes las similitudes con el Cantar de los Cantares de Salomón (epitalamio bíblico traducido hacía poco por Fray Luis directamente del hebreo) del que se toman la estructura dialogada y el elogio de los dos amantes, aunque la búsqueda de estos últimos recuerda más a sus cercanos predecesores de la lírica tradicional castellana (véanse nº 1-3), y el ambiente bucólico en que se mueven parece característico de las églogas de influencia italianizante (véase nº 13). Las imágenes del amor humano abundan hasta convertirlo en su aparente tema central, por lo cual el carmelita hubo de escribir posteriormente unos comentarios en prosa que aclararan el recto sentido del Cántico: la búsqueda de Dios por parte de alma enamorada y su posterior fusión y éxtasis místico. Desde entonces numerosos exegetas se han aferrado a esa explicación a posteriori del autor para desautorizar toda lectura poética que se desviara de la ortodoxia.

[338] eras ido: te habías ido.

[339] fuerdes: fuereis, por síncopa de la forma arcaica fuéredes; lo mismo sucede en vierdes.

[340] decilde que adolezco, peno y muero: decidle, por metátesis, que estoy enferma; nótese la gradación ascendente posterior.

[341] los fuertes: las fortalezas o castillos.

[342] verduras: verdores.

[343] presura: rapidez.

[344] sola su figura: solamente con su rostro.

[345] hermosura: con h aspirada, como es habitual en el autor cuando procede de f latina.

[346] de vero: verdaderamente.

[347] de hoy más: desde ahora.

[348] llagan: dañan, hieren.

[349] si... dibujados: ojalá el agua de la fuente (semblantes plateados) reflejara (formases de repente) los ojos del amado, grabados en la enamorada como el gesto en el petrarquista soneto de Garcilaso (véase nº 9).

[350] vulnerado: herido.

[351] nemorosos: frondosos.

[352] ínsulas: islas; como los dos términos anotados anteriormente, se trata de un cultismo semántico que remite al latín.

[353] el silbo de los aires amorosos: nótese la aliteración significativa en –s-, presente en toda la estrofa, que junto a la ausencia de formas verbales logra un efecto de tranquilidad.

[354] ...en par de: frontera con (de la noche frente a la aurora).

[355] Nótense los dos oxímoron seguidos en los vv. 73-74.

[356] miedos... veladores: que provocan la vigilia o vela, que impiden dormir.

[357] serenas: sirenas.

[358] a su sabor: a su gusto.

[359] Debajo... violada: reminiscencia del bíblico pecado original (Debajo del manzano), por el que la naturaleza (tu madre) quedó manchada (violada) por el atrevimiento de Adán y Eva.

[360] Nuestro lecho... enlazado: puede referirse a lo intrincado y oculto, como

las cuevas de leones.

[361] en púrpura tendido: sobre un tejido de púrpura, distintivo de los reyes.

[362] discurren: acuden.

[363] seguía: acompañaba.

[364] sin dejar cosa: sin dejar nada.

[365] caudal: capacidad.

[366] la blanca palomica... ha tornado: alusión al final del episodio bíblico del diluvio universal (el arca de Noé).

[367] socio: compañero; el habitual de la tortolica en la lírica tradicional solía ser el ruiseñor.

[368] y vámonos a ver en tu hermosura: esposa y esposo ya están totalmente identificados, incluso adoptan la misma imagen (véase el v. 25 del poema nº 44).

[369] la dulce Filomena: nombre poético del ruiseñor.

[370] Aminadab tampoco parescía: Aminadab tampoco aparecía; san Juan escribe en sus comentarios «el cual Aminadab en la Sagrada Escritura significa el demonio, hablando espiritualmente, adversario del alma». Nótese, en cualquier caso, el carácter enigmático de estos últimos versos.

[371] Otra vez hallamos en esta poesía imágenes plenas de sensualidad para expresar lo que supuestamente resume el título de Jerónimo de San José, uno de los primeros editores sanjuanistas: Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual. En estos cuarenta versos se poetiza el camino que lleva a la unión mística, descrita con imágenes y términos que remiten al erotismo latente en la lírica popular. Este itinerario consta de tres vías sucesivas: la vía purgativa (vv. 1-15) o ascesis, la vía iluminativa (vv. 13-20), y por último la vía unitiva. Véanse a este respecto las «Orientaciones para el estudio», apartado L.

[372] A escuras: a oscuras.

[373] en celada: a hurtadillas, con sigilo.

[374] Aquésta: ésta.

[375] el alborada: el alba.

[376] regalaba: acariciaba.

[377] ventalle: abanico.

[378] cuidado... olvidado: abandonó su pensamiento o preocupación; las azucenas son símbolo de la castidad por su blancura, y olvidar algo entre ellas equivaldría a perder la virginidad.

[379] cauterio: utensilio médico usado para cerrar las heridas por medio del calor; aplicarle el adjetivo suave a este doloroso procedimiento constituye un oxímoron, como la posterior regalada llaga.

[380] junto: a la par.

[381] recuerdas: despiertas.

[382] Las glosas a letras ajenas fueron una práctica recurrente en la poesía del XVI y constituyen un indicador fiable del éxito de las composiciones, así como de la evolución del gusto literario: Jorge Manrique fue el más glosado hasta que vino a sustituirlo Garcilaso, ya en la segunda mitad del siglo. También las coplas más populares de los cancioneros fueron objeto de nuevas formulaciones. Aquí, una metáfora vinculada al cortejo amoroso (la caza de amor de la poética cancioneril) se rehace a lo divino de forma que la estrofa inicial adquiere nuevos significados. Véanse las «Orientaciones para el estudio», apartado K.

[383] volé tan alto... alcance: imagen relacionada con la cetrería, es decir, la caza de palomas y aves de menor tamaño con halcones amaestrados; era un entretenimiento usual entre la nobleza.

[384] en escuro: en la oscuridad.

[385] abatíme... tan alto: en el contexto de la cetrería, se aplica al descenso súbito de la rapaz para cobrar la pieza; nótese la paradoja en esa caída. El juego de opósitos entre lo alto y lo bajo caracteriza la copla.

[386] de un vuelo: sin detenerse.

[387] enemiga:: la dama desdeñosa que se corteja, conforme a la tradición del amor cortés.

[388] obliga: favorece o crea deuda de gratitud; recuérdese la fórmula de agradecimiento portuguesa obrigado.

[389] Filis: nombre poético de la tradición pastoril para la amada.

[390] reos y testigos: es decir, jueces y parte del litigio.

[391] Era frecuente la construcción de arquitecturas efímeras, levantadas (tan rápidamente como después se demolían) para celebrar las ocasiones festivas (natalicios reales, entradas regias, coronaciones y canonizaciones) o para destacar las funestas. En este caso se trata de la muerte del monarca en 1598. Se construyó entonces en la catedral sevillana un enorme monumento funerario que Cervantes pudo contemplar. Sus sensaciones se nos presentan a través de un típico procedimiento de distanciamiento cervantino: un diálogo dramatizado entre dos personajes marginales, un soldado y un matón, que elogian sin medida el túmulo y asienten ante las hipérboles, respectivamente. Muy significativo resulta el mutis teatral del último verso en el queda patente la vacuidad del colosal cenotafio y el desencanto tamizado de ironía de quien quedara manco al servicio de los ideales filipinos para a la postre no recibir del rey nada.

[392] Voto a Dios: juramento «usado entre gente inconsiderada y fanfarrona» (Covarrubias).

[393] describilla: describirla.

[394] voacé: abreviatura chulesca de «vuestra merced», fórmula de tratamiento entre iguales similar a nuestro «usted».

[395] incontinente: de inmediato.

[396] caló el chapeo: se puso el sombrero.

[397] requirió la espada: comprobó que estuviera ajustada en su sitio.

[398] vulgo: las personas corrientes, generalmente ignorantes.

[399] ansí: así.

[400] la flor: la virginidad, requisito esencial de las doncellas.

[401] matrona: mujer de cierta edad y, por tanto, experimentada.

[402] con mil arteficios se remoza: alude a los afeites o maquillajes con que mejora su aspecto.

[403] gozan: eufemismo del acto sexual.

[404] de tal arte: de tal modo, con tanta pericia.

[405] medulas: palabra llana en la época.

[406] mueve: incita, motiva.

[407] escarnecido: menospreciado.

[408] afrentas: los castigos deshonrosos a los que fue sometido Cristo (flagelación, coronación de espinas) durante la Pasión.

[409] el nudo estrecho: en este caso, el amor, que se ve peligrar en su sueño desasosegante.

[410] el muro... el techo: reminiscencia de la Vida retirada de Fray Luis (véase nº 26, vv. 6-10) y de Horacio, modelo común de ambos.

[411] el popular tumulto: el gentío rebelado.

[412] el hierro oculto: una daga o puñal que empuña un criado sobornado para asesinarlo.

[413] el ciego niño: Eros, dios del amor, representado como un querubín armado con arco.

[414] donde néctar mana: la saliva, que humedece los labios.

[415] porque... su ministerio: cada rasgo tenía encargado su oficio por el alma (ella) de Ana.

[416] afeitaba: maquillaba.

[417] blanco y color: la tez pálida y las mejillas sonrosadas.

[418] beldad: belleza.

[419] qué mucho: qué importa.

[420] Se trata de un romancillo con estribillo en hexasílabos, que reelabora, según A. Carreira, «un texto primitivo, conservado en las Flores de Romances y en algún manuscrito, que carecía de las estrofas segunda y cuarta y terminaba con la tercera». Puede estar inspirado bien en las levas militares de la campaña de Granada, bien en las de Portugal. Góngora manejó tan bien estas formas populares que incluso los más críticos con sus poemas cultos las admiraron por su hábil combinación de sencillez (apenas se precisan anotaciones) y popularismo, perceptible en la formas verbales del perfecto simple (distes, cautivastes), hoy vulgares.

[421] sus ojos: su novio, como en el v. 53.

[422] de hoy más: de hoy en adelante.

[423] por demás: inútil, vano.

[424] A partir de este refrán popular Góngora desarrolla una letrilla en la que reformula el beatus ille. Frente al idealismo de la versión de Fray Luis, aquí destaca la enumeración elogiosa de los sencillos placeres materiales de la vida de aldea, casi todos vinculados al buen comer (mantequillas y pan tierno, v. 1; naranjada y aguardiente, v. 8; morcilla, v. 14; bellotas y castañas, v. 20; etc.).

[425] naranjada: confitura de naranja.

[426] quiero más: prefiero.

[427] Rey que rabió: personaje de la tradición oral.

[428] nuevos soles: nuevos países.

[429] Filomena: el ruiseñor.

[430] Leandro cruzaba el mar todas las noches para encontrarse con su amada Hero; sobre su trágica historia de amor (uno se ahogó y la otra se arrojó de un monte al saberlo) escribieron Boscán, Garcilaso y el mismo Góngora, entre otros.

[431] la blanca o roja corriente: el vino tinto o blanco, que prefiere pasar, es decir, tragar.

[432] La historia de Píramo y Tisbe inaugura la tradición de los amantes desdichados, sólo unidos por la muerte, que ejerce de lecho nupcial (tálamo); Píramo se mató cuando creyó muerta a Tisbe y ésta hizo lo propio ante el cadáver de su amado.

[433] Esta célebre versión del Carpe diem (véase nº 17, llamada de atención 13) sirvió al joven Góngora en 1582 para demostrar toda su capacidad artística mediante artificios como la correlación, la diseminación y la recolección, que serían seña de identidad reconocible de su estilo. De los modelos imitados (Bernardo Tasso y Garcilaso de la Vega) toma la estructura anafórica para la descriptio puellae (véanse las «Orientaciones para el estudio», apartado O).

[434] bruñido: pulido, de forma que refleje más la luz, del sol en este caso.

[435] el: del.

[436] lilio: lirio.

[437] del: sobre el.

[438] víola: violeta, en latín, aunque llana en otras ocasiones.

[439] Dragut: fue un famoso pirata berberisco que sembró el terror en los pueblos costeros del litoral español; los rehenes que tomaba remaban forzados en sus naves hasta que se pagaba por ellos un altísimo rescate; se puso así de moda el tema del cautivo en el romancero nuevo.

[440] playa: mar cercano a la costa.

[441] crecientes: subidas de la marea.

[442] letras: cartas.

[443] mar del Sur: el actual océano Pacífico.

[444] lengua: la orilla, por catacresis; de ahí la petición de respuesta.

[445] religión: la orden de Malta, cuya misión consistía en perseguir y combatir a los piratas.

[446] cómitre: encargado en las galeras de controlar la boga de los remeros o galeotes, casi siempre a golpe de látigo.

[447] humor: la humedad de la boca.

[448] licor sagrado: el néctar, bebida de los dioses olímpicos.

[449] el garzón de Ida: Ganimedes, quien tras ser raptado por Zeus en el monte Ida tuvo por oficio servir las copas a los dioses en el Olimpo.

[450] rosas: suelen ser identificadas con las mejillas (véase nº 17), si bien aquí parecen aludir a los labios, las flores del v. 8.

[451] aljofaradas: cubiertas de rocío, semejante a las pequeñas perlas o aljófar.

[452] Tántalo: condenado a sufrir hambre y sed eternas pese a la cercanía del agua y de los frutos de manzano, que se retiraban cuando el desdichado se acercaba a comer.

[453] En este manierista soneto de juventud (fue compuesto hacia 1582) Góngora sigue una alegoría petrarquista: la mujer como templo (recuérdense el nº 13 de Garcilaso: «¿dó la columna que el dorado techo, con presunción graciosa sostenía?»), cuyas partes pasa a describir mediante comparaciones con los materiales preciosos con los que está construido. Desde el punto de vista estilístico cabe destacar, aparte de la utilización masiva de epítetos (blanco nácar, v. 3; claras lumbreras, v. 6; etc.), las consabidas correlaciones (muro = cuerpo, puertas = boca, lumbreras = ojos, techo = cabello) y la posterior recolección (ídolo bello, v. 12), que implica una divinización de la dama cercana a lo sacrílego, como señaló algún moralista de su época.

[454] alabastro: piedra blanca semejante al mármol, muy empleado en escultura y arquitectura.

[455] lumbreras: ventanas pequeñas y altas para la entrada de luz.

[456] viriles: vidrios clarísimos y transparentes, como los que protegían la forma consagrada en las custodias.

[457] cimbrias: en arquitectura son las vueltas o curvaturas interiores de una bóveda.

[458] gran río: el Guadalquivir.

[459] de arenas... no doradas: fueron frecuentes desde Garcilaso las alusiones poéticas a los ríos Tajo y Darro, cuyas arenas eran ricas en oro según la tradición.

[460] privilegia: favorece, por cultismo semántico.

[461] plumas... espadas: Córdoba fue cuna de ilustres escritores (Séneca, Averroes, Juan de Mena) y militares (Gonzalo Fernández de Córdoba, más conocido como el Gran Capitán), de ahí la sinécdoque.

[462] enriquece Genil y Dauro baña: son los ríos de Granada, donde surgió en el poeta la añoranza que motivó el soneto.

[463] La aparición literaria del desgraciado Polifemo se remonta al menos a la Odisea (s. VIII a. de C.), si bien sus cuitas amorosas se difundieron gracias a poemas griegos más tardíos y, sobre todo, a las Metamorfosis de Ovidio (s. I d. C), obra en la que se inspiró Góngora. La fábula comienza realmente tras las tres octavas de la dedicatoria al conde de Niebla, con las magníficas presentaciones de Sicilia, de Polifemo y de su cueva, (analizadas en «Orientaciones para el estudio») a las que siguen más adelante las de Galatea y la del pastor Acis. Este último encuentra entonces a la ninfa dormida junto a una fuente y observa oculto cómo ella despierta y toma sus ofrendas; después, ya prendados el uno del otro, se entregan al amor en la escena que cierra el fragmento seleccionado. El cíclope, entretanto, canta sus propias virtudes para cortejar a Galatea, hasta que la contempla en brazos de su amante y, despechado, aplasta a ambos con una roca.

[464] argenta de plata: abrillanta; así se decía en Córdoba el pulir los borceguíes o botas.

[465] Lilibeo: cabo occidental de Sicilia, que por sinécdoque alude a toda la isla.

[466] fraguas de Vulcano: Vulcano, herrero de los dioses (duro oficio, dice el v. 31) y esposo de Venus, tenía su fragua subterránea bajo la bóveda del Etna, en Sicilia.

[467] Tifeo: este último gigante quiso destronar a Zeus (el sacrílego deseo del v. 30), pero fue sepultado bajo el Etna.

[468] es a una gruta: sirve a una gruta (como en latín sum + dat.).

[469] guarnición: escolta, acompañamiento.

[470] greña: maraña, en este caso de ramas y hojas.

[471] caliginoso: tenebroso, por cultismo semántico.

[472] Salcedo Coronel, famoso comentarista gongorino, interpretó que estos versos significaban «que el seno escuro desta gruta de Polifemo es tenebroso lecho de la negra noche».

[473] el hueco (melancólico vacío) de esta cueva (bostezo formidable de la tierra) sirve a Polifemo (es a, como en el v. 32) de choza, de albergue y de redil.

[474] copia bella: gran abundancia —por cultismo semántico: recuérdese la cornucopia o cuerno de la abundancia— de cabras montesas (cabrío de los montes).

[475] eminente: sobresaliente, de nuevo por cultismo.

[476] Polifemo era hijo de Neptuno y de la ninfa Toosa.

[477] orbe: mundo (también órbita).

[478] lucero: astro celeste.

[479] grave peso: enorme peso, difícil de cargar.

[480] cayado: báculo de pastor, como lo era Polifemo.

[481] undoso: ondulado, en movimiento como las olas.

[482] Leteo: río del Hades o inframundo que provocaba el olvido de su vida pasada a los difuntos que lo atravesaban.

[483] proceloso: tormentoso (cultismo).

[484] adusto hijo este de Pirineo: Polifemo es un monte más de la cordillera franco española, surcado de ríos (el cabello) y torrentes (la barba).

[485] Doris: la esposa de Nereo y madre de las cincuenta nereidas (entre ellas Galatea).

[486] el terno Venus de sus Gracias suma: las tres hijas de Zeus y Eurínome, más conocidas por las Gracias (Aglaya, Eufrosine, Talía); suelen acompañar a Venus y representan, según Salcedo Coronel, la verdura, la alegría y el resplandor, cualidades todas reunidas por Galatea.

[487] son una... cisne de Juno: la blancura de Galatea se identifica con el cisne, dedicado a Venus, mientras que sus ojos semejan las estrellas que adornan el plumaje del pavo real, dedicado a Juno.

[488] lilios cándidos: lirios blancos, azucenas.

[489] eritrea: del mar Rojo o Eritreo procedían las mejores perlas.

[490] el ciego dios... oreja: Eros o Cupido, al que se representa con los ojos vendados.

[491] enoja... oreja: la perla es condenada por Cupido a adornar a Galatea, por competir en vano con su hermosura.

[492] hurta... ardiente: a la sombra de un laurel.

[493] la nieve... fuente: baña su blanco cuerpo en una fuente.

[494] al sueño da... tres soles el día: la armonía da sus ojos al sueño, por no sumar la luz de los mismos a la del sol.

[495] Salamandria... estaba: el can del cielo es la estrella Sirio, que el sol ocultaba durante la canícula, los días del año de mayor calor, a pesar de lo cual no se quemaba, como se creía que le sucedía a las salamandras en el fuego.

[496] aljófares: perlas pequeñas a las que iguala el sudor de Acis.

[497] y de ambas luces... viendo al sueño blando: viendo que los ojos (luces) se habían ocultado por el sueño.

[498] nótese la correlación: bebió el agua de la fuente (su boca dio al sonoro cristal) y contempló a la bella durmiente (sus ojos [dio] al cristal mudo).

[499] un venablo de Cupido: más fuerte que las flechas que solía enviar Amor; es decir, que Acis, por bello, era irresistible.

[500] de un fauno... en Simetis... habido: era hijo de un fauno (ser mitológico casi humano, salvo por sus piernas de cabra) y de la ninfa Simetis.

[501] El bello...robre: Galatea (el ídolo dormido) atrae a Acis como el imán al acero, por lo que le ofrenda como a los ídolos fruta, leche y miel.

[502] brújula: resquicio, abertura.

[503] Argos: pastor dotado de cien ojos encargado por Hera de la vigilancia de Io, a quien había transformado en ternera para evitar un nuevo adulterio de Zeus.

[504] paladïones: en los Siglos de Oro se llamó paladión (por haber inspirado Palas Atenea la idea de su creación a Ulises) al caballo de Troya en cuyo vientre traspasaron los griegos las murallas.

[505] coturno: es un tipo de calzado, propio tanto de las divinidades como de los actores trágicos.

[506] zahareña: esquiva.

[507] paces... al reposo: sin respetar ya el sueño ni el reposo por el ejercicio amoroso que seguirá.

[508] lo cóncavo... dosel umbroso: la oquedad semejaba un cómodo lecho sombreado por el toldo o dosel natural de roca.

[509] tirio: de la ciudad fenicia de Tiro, donde se fabricaban magníficos tintes.

[510] los amantes, empujados por el deseo, se entregan al amor, como la paloma

se abatió (se caló) sobre el mirto, el arbusto de Venus.

[511] solicita: incita.

[512] concento: armonía.

[513] fugitivo cristal, pomos de nieve: el agua y las manzanas que se retiraban cuando Tántalo (véase nº 58, n. 6) intentaba saciar su sed y hambre.

[514] no: apenas, en cuanto.

[515] Pafo,... Gnido: ciudades consagradas a Venus, diosa del amor.

[516] Resulta muy de agradecer para el lector moderno este título, pues aclara el sentido de esta joya del artificio gongorino: una dama se pincha al quitarse un anillo de diamante engastado en oro que aprisionaba su dedo (nácar) y sangra brevemente. Nótese la abundancia de diéresis (hasta siete se cuentan, todas ellas sobre la -i-), que en opinión de Dámaso Alonso pretendían representar en el plano fónico las múltiples puntas y aristas labradas en el diamante. Góngora se convierte así en orfebre del lenguaje poético.

[517] prisión: cadena, grillete.

[518] émulo: imitador (cultismo).

[519] Clori: nombre poético de la dama.

[520] apremïado de: oprimido por (cult.).

[521] gallarda..., sobre impacïente: decidida, además de impaciente.

[522] vínculo: atadura, lazo (cult.).

[523] insidïoso: malintencionado (cult.).

[524] indïano: de la India.

[525] destinada señal: el blanco al que se dirige la saeta.

[526] agonal carro: el de las antiguas carreras de cuádrigas.

[527] que presurosa corre, que secreta: nótese la correlación de presurosa con los vv. 1-2 y de secreta con los vv. 3-4.

[528] cada sol... un cometa: es decir, que cada día anuncia un presagio funesto, como se pensaba de los cometas.

[529] confiésalo Cartago: porque esta histórica ciudad del norte de África fue destruida por los romanos a pesar de su grandeza.

[530] Licio: el destinatario del poema.

[531] El primero de los grandes amores de Lope de Vega fue la madrileña Elena Osorio, hija de un empresario teatral al que vendía sus primicias dramáticas. Su noviazgo acabó en 1587, tras la irrupción de un pretendiente más rico y la reacción airada de Lope, que no aceptó ser relegado y aireó sus relaciones, por lo cual fue acusado de difamación y consecuentemente desterrado. Esta cadena de incidentes motivó este y otros romances, todos de ambiente morisco, recogidos en el romancero nuevo. Nótese cómo Lope (Zaide) cede la voz a Zaida (Elena) para que enumere sus virtudes y su gran defecto, la indiscreción, causa en parte de su ruptura. No le faltaba razón a la Osorio, puesto que el Fénix nunca pudo evitar convertir en literatura sus pasiones (véanse las «Orientaciones...», apartado P).

[532] en qué entiendo: a qué me dedico.

[533] aplacen: gustan, placen.

[534] corrida: avergonzada; de ahí las colores (femenino en la época) que en el rostro le salen.

[535] hiendes, rajas y partes: es decir, que es hábil con la espada o con el alfanje.

[536] gentil hombre, bien criado: educado y cortés.

[537] la nata de los donaires: el rey de la fiesta, diríamos hoy.

[538] pródigo de lengua: muy hablador.

[539] habrá menester: necesitará.

[540] alcaide: responsable de la guardia de un castillo o fortaleza.

[541] los galanes de tus partes: tus atributos y cualidades.

[542] obligarme: conquistarme.

[543] Tarfe: población cercana a Granada.

[544] certificaron: aseguraron.

[545] otri: otro.

[546] Abencerraje: familia noble musulmana, de recuerdo legendario; fue aniquilada completamente por sus rivales en la corte nazarí de Granada.

[547] sirena... desasirse: se alude aquí a un episodio de la Odisea, en el que Ulises se ató al mástil de su nave (el árbol) y se tapó los oídos con cera para no dejarse arrastrar por los cantos de las sirenas.

[548] haciendo torres sobre tierna arena: es decir, imaginando quimeras sin sustento real, frágiles como las construcciones sobre arena.

[549] sobre fe: además de fe.

[550] ausencia... fuego... infierno: el estado que se define en el soneto es el causado en el enamorado por la ausencia de la amada.

[551] antiguo fuego: el amor, como se aprecia en el v. 9.

[552] mudé,... el daño: cambió sus costumbres (uso) para que variara su estado de ánimo o naturaleza y con ello acabaran sus sufrimientos (el daño en curso).

[553] trabajos: penalidades.

[554] otra tanta edad: tantos años como ya ha vivido.

[555] Merece la pena detenerse en una anécdota relacionada con este soneto 133 de las Rimas humanas. Fue publicado tal y como reproducimos aquí, dedicado a Lucinda, es decir, la actriz Micaela Luján, su amante durante los primeros años del siglo XVII. Sin embargo, el hallazgo de una versión tal vez autógrafa y más antigua del poema reveló que le había servido también para cortejar a Antonia

Trillo, cuyo nombre figuraba en la anterior. Bien se ve que al Fénix no le dolían prendas en reutilizar sus poemas de amor más sinceros. Nótense en el plano formal, la peculiaridad de la rima (-aros, -eros, -oros, -iros, -uros), que va cerrando secuencialmente la abertura de las vocales tónicas en décima, acompañando así la progresiva estilización por la elevación espiritual del v. 11 («donde están los espíritus más puros»).

[556] ojos claros: ojos azules.

[557] venturoso: afortunado.

[558] Eróstrato: nacido en Éfeso (Asia Menor, la actual Turquía) en el siglo IV a. C, quiso alcanzar la fama a toda costa, por lo que incendió el templo de Artemisa, gloria de su ciudad y una de las siete maravillas del mundo antiguo.

[559] a coros: simultáneamente, a la vez; a coro, diríamos hoy.

[560] regalo: gusto, placer.

[561] sangría: se refiere al procedimiento terapéutico utilizado por los médicos de antaño, consistente en extraer algo de sangre del paciente con el objeto de purificar el cuerpo.

[562] Lope demostró una gran sensibilidad para captar el profundo lirismo de la poesía tradicional (véanse números 1-3), que trasladó con su propio acento a sus comedias. Esta canción forma parte de El valor de las mujeres, compuesta entre 1613 y 1618 y publicada en 1623. El verso hexasílabo del romancillo proporciona agilidad a este relato de iniciación sexual. Se presenta primero a una joven cortejada por dos varones en la noche de San Juan (23 al 24 de junio, el solsticio de verano, asociado en la tradición folclórica con el encuentro de los enamorados), cuyas solicitudes son en principio rechazadas, aunque la reticencia de la joven se atenúa tras la pérdida de los zarcillos. El lamento final en endecasílabos (vv. 53-59) da a entender que finalmente otorga sus favores.

[563] cubiertos... de azahar: la fiesta de San Juan solía celebrarse con la recogida de flores como la verbena, el arrayán o el azahar, en este caso, para adorno de embarcaciones.

[564] el arenal: la playa.

[565] estos desvíos: esquiveces, rechazos a los pretendientes.

[566] zarcillos: pendientes con forma de aro.

[567] danse para ellos: se ofrecen para reponerlos, para comprarlos.

[568] verde edad: la juventud.

[569] holgar: disfrutar, especialmente en sentido sexual.

[570] pelar: aprovecharse de su dinero y dejarle pelado.

[571]Pastor: Jesucristo, tal como se desprende de la parábola evangélica del buen pastor y de la oveja descarriada (Lucas, 15, 4-7).

[572] del profundo sueño: del pecado.

[573] hiciste cayado de ese leño: la cruz de madera (o leño) en que fue sacrificado Jesucristo sirve de guía (el cayado es el largo báculo de los pastores) a la grey de los cristianos pecadores.

[574] de rendidos: al pecado, se entiende.

[575] cuidados: temores.

[576] celestial... bello: Jesucristo, a quien se dirige el poema.

[577] como el cogollo... enrama: como el nuevo brote que adorna la cima de la palmera.

[578] y en su palma el sello: el estigma o herida que dejaron los clavos en su mano.

[579] por disfraz: por error.

[580] me ofendo: me lamento, me duelo.

[581] Este romance, incluido en La Dorotea (1632), refleja el sentir de los últimos años de Lope (su ciclo de senectute, al decir de Juan Manuel Rozas), en el que se aleja del apasionamiento que fue seña de identidad de sus poemas. Compárese, en este sentido, con el que abre su apartado en esta selección y

nótese asimismo la sentenciosidad de algunos de estos versos.

[582] se sufre: se aguanta.

[583] se sufre: se aguanta.

[584] haciendo la cuenta: dando por supuesto (el filósofo es Sócrates).

[585] presto: rápido.

[586] señales del juicio: los signos que anunciarían el juicio final, según el Apocalipsis, aunque en el siguiente verso el pronombre alude, por dilogía, a la cordura.

[587] la de cobre los nuestros: alusión a las devaluaciones de moneda de cobre motivadas por la crisis económica, mientras que la plata americana se destinaba a pagar las deudas con los banqueros extranjeros (extraños y ajenos).

[588] dará cuidado: preocupará.

[589] de medio... romeros: esta antítesis alude a la doble moral, a la hipocresía generalizada en el Barroco; pese a su significado literal, la palabra romero se asociaba con comportamientos deshonestos.

[590] su mandamiento: se refiere al pecado original de Adán (el hombre primero), quien según el Génesis probó el fruto prohibido, por el que se condenó a ganarse el pan con el sudor de la frente, es decir, a trabajar.

[591] prendas... efetos: alude a los maridos que vivían de sus mujeres, aun a costa del propio honor.

[592] la mejor sangre el dinero: alude a la compra de títulos nobiliarios, frente a la vieja nobleza de sangre.

[593] tantas cruces: las cruces (de Santiago, de San Juan que ostentaba el mismo Lope) suponían un gran reconocimiento social y se llevaban estampadas en los trajes.

[594] los pequeños: los gusanos.

[595] no saben quién vive pared en medio: ni saben ni quieren saber.

[596] parabién, ni pascuas dieron: no felicitan fiestas ni nombramientos, es decir, viven ajenos a las exigencias de la sociedad.

[597] se trata de una correlación de sujetos y verbos; el arte (la maña o habilidad para peinarse) encrespa o riza el cabello y la juventud lo mantiene rubio (dora).

[598] malsegura: incierta, insegura.

[599] lilios... Flora: esta diosa de las flores para los romanos ya no envidiará las mejillas antaño rosas de la dama, blancas como lirios en su vejez o edad madura.

[600] cuando... embotare: cuando los rasgos (filos) de su belleza, que tanto herían, pierdan el corte y queden romos.

[601] bullir: abrirse, agitarse.

[602] calmo: calmado.

[603] heredamiento: finca heredada.

[604] de pan llevar: de trigo.

[605] Teodosio,... Trajano: emperadores romanos nacidos en Itálica.

[606] Lamia y Flora: aunque Lamia era una figura mitológica de origen griego que inspiraba terror, aquí se emplea en el sentido de divinidad pagana, antagónica de Flora, cuya relación con la belleza ya se anotó (nº 73).

[607] luchador profano: gladiador.

[608] combatidas: sacudidas (por el tiempo).

[609] El motivo de las ruinas no lo utilizan por primera vez en la poesía castellana ni Rodrigo Caro ni Medrano, puesto que ya encontramos testimonios en un soneto de Cetina («Al monte donde fue Cartago»), que imita al de Baltasar de Castiglione («Superbi colli, e voi sacre ruine...»). No obstante en el Barroco este motivo multiplicará su presencia, lo que no debe extrañar, habida cuenta de la preocupación por el paso del tiempo (tempus fugit, según el tópico latino)

característica de este período. Las reliquias arqueológicas simbolizaban mejor que ninguna otra imagen la decadencia que afectaba a cualquier ciudad, por glorioso que hubiera sido su pasado (véanse las «Orientaciones...», apartado Y) y aunque Roma constituía el mejor ejemplo (Quevedo, entre otros, cantó su ruina), Itálica inspiró por su cercanía a los poetas sevillanos.

[610] Cipión: se refiere al famoso general Escipión, conocido como el Africano, fundador de la colonia.

[611] regaladas: placenteras, deliciosas; sabido es el gusto que le tenían los romanos a estos baños públicos o termas.

[612] cuya afrenta... jaramago: la ruina vergonzosa del anfiteatro (donde se honraba a los dioses paganos con juegos violentos o impíos, palabra en el texto bisílaba por sinéresis) se percibe por la presencia del jaramago, planta herbácea muy común entre los escombros.

[613] su estrago: su ruina, su destrucción.

[614] ¿cómo... no suena?: ¿por qué no se escuchan los gritos de la plebe (el gran pueblo) en la grada (cerco vano).

[615] Trajano: noble y militar itálico, adoptado por el emperador Nerva, a quien sucedió a finales del siglo I d. C. Con él el imperio de Roma alcanzó su máxima extensión, desde Asia (la tierra que ve del sol la cuna) hasta el estrecho de Gibraltar (el mar, también vencido, gaditano).

[616] Adrïano: sobrino y sucesor de Trajano (s. II d. C).

[617] Teodosio divino: último emperador romano nacido en Itálica (s. IV a. C), gran impulsor del cristianismo.

[618] Silo peregrino: Cayo Silio Itálico, famoso orador que llegó a ser cónsul en Roma a la muerte de Nerón, y después procónsul en Asia Menor (s. I a. C). Cuando se retiró de la política compuso en verso heroico su Segunda guerra de Cartago.

[619] rodaron de marfil y oro las cunas: cayeron por los suelos y se perdieron sus ricas cunas.

[620] en luengas: en largas.

[621] violenta Némesis: diosa griega de la venganza, la ira y la destrucción.

[622] fábrica de Minerva, sabia Atenas: Atenas fue construida bajo el amparo de Palas Atenea, diosa de las artes y la sabiduría, Minerva para los romanos.

[623] nótese la correlación: no respetó el destino (hado) a la sabia Atenas, ni la muerte a la fuerte Roma.

[624] se derrama: se distrae.

[625] aun: monosílabo por sinéresis, como en el siguiente verso y en el v. 85, donde se repite.

[626] refiere: relata, cuenta.

[627] reclama: repite.

[628] sagrados manes: las almas de los difuntos de Itálica.

[629] dó: doy.

[630] asaz,... piadosa: bastante compasiva, aunque sea lastimosa.

[631] Geroncio... prelado: primer obispo de Itálica, martirizado en el siglo I a. C.

[632] La epístola compendia las ideas del pensamiento neoestoico (véanse las «Orientaciones para el estudio», apartado S) para expresarlos en tercetos, cauce métrico habitual en la lírica castellana para la carta poética: Boscán ya había escrito una magnífica a Hurtado de Mendoza, y Aldana otra a Arias Montano sobre la contemplación de Dios. Ésta de Andrada se caracteriza por una expresión clarísima, mesurada, acorde con las ideas de contención que predica en los vv. 173-174: «un estilo común y moderado / que no le note nadie que le vea». Nótese en este sentido la escasa utilización del hipérbaton (tan habitual en el Barroco) y la ausencia de adjetivos sensoriales en favor de los de valor espiritual, como bien señaló Dámaso Alonso.

[633] prisiones son do: cadenas son donde.

[634] el ánimo plebeyo y abatido: el espíritu vil y bajo.

[635] al caso... la frente: es decir, que asumirá los reveses del destino.

[636] importuna: molesta, inoportuna por constante.

[637] gran Betis... su ribera: alude a las crecidas invernales del Guadalquivir.

[638] peculio propio es... cuanto de Astrea fue: depende en exclusiva del poderoso (privanza se llamaba a ese trato de favor) lo que antes se otorgaba sólo por mérito o justicia, personificada en Astrea.

[639] inicuo: injusto.

[640] qué confía: en qué confía, diríamos hoy.

[641] Romulea: trisílaba por sinéresis, alude a Sevilla, por su fundación como colonia romana, Julia Romula, y más tarde Hispalis.

[642] ayuno: (adj.) sin comer, hambriento.

[643] cuando su... Juno: el pavo o pavón (manjar de ricos, igual que el pescado fresco o pece raro) era animal asociado a la diosa romana esposa de Júpiter.

[644] Egeo: el mar del mismo nombre.

[645] repuesto: bien surtido de alimentos.

[646] augur de... privado: los augures eran adivinadores de la antigüedad; como ellos, los pretendientes están constantemente interpretando los gestos de aquellos de quienes dependen.

[647] el ídolo a quien haces sacrificios: el privado que otorga los cargos u oficios.

[648] ¿y esperas?: ¿y tienes esperanza?

[649] enseñas grecianas: insignias griegas.

[650] recuerde: despierte.

[651] aquel forzoso término postrero: la muerte.

[652] aquesta mies inútil: su propia vida.

[653] altas selvas: bosques.

[654] pluvia: lluvia.

[655] sulcar el piélago salado: surcar el mar.

[656] nuestra porción alta y divina: el alma.

[657] no afecto: no me afectan.

[658] maciza: (verbo) hace macizas las torres con oro (cándido metal).

[659] un ángulo... lares: un rincón me basta de mi hogar.

[660] discreto: juicioso.

[661] hagas conceto: te hagas la idea.

[662] Epicteto: filósofo estoico griego, autor del Enquiridión.

[663] supuesto: fundamento, prueba.

[664] nota de molesto: le reprocha el ser molesto.

[665] mensura: mide, calibra.

[666] acerba y desabrida: áspera y desagradable al gusto.

[667] histrïones: actores, imitadores.

[668] Cúan callada... cañas: la brisa (aura), silenciosa y agradable en el monte, se vuelve vulgar y desapacible (gárrula) al introducirse en las cañas, es decir, en la corte.

[669] ni tampoco... cantores: según D. Alonso, que no sea tan basto como el de los pastores de la poesía de Teócrito, sino regular como la vida que quiere llevar.

[670] vaso múrrino: hecho de espato de flúor y forrado con mirra, materiales muy lujosos.

[671] vil gaveta: humilde balde de madera en que bebían vino los marineros.

[672] a tonante... rumor: cualquier arma de fuego estruendosa como el trueno (tonante).

[673] doblados metales: metales reforzados.

[674] mi albedrío... concierta: es decir, su voluntad se ajusta a lo que depare esa verdad.

[675] arte de decir: la retórica.

[676] la arguyas de: la taches de.

[677] y no serán... ayudadas: estos genios a los que alude son los que según los romanos tutelaban a los hombres y sus acciones; así, las opuestas acciones a las del anterior verso serían las desinteresadas, que podrían también encontrar apoyo.

[678] Este peculiar soneto en versos alejandrinos poetiza la conversión del autor mediante una alegoría habitual que identifica la vida mundana con una terrible tormenta marítima de la que apenas logra escapar la embarcación, el alma del poeta, rescatada en este caso por la Virgen, a la que dedicaría su posterior vida contemplativa. En lo formal, nótese la complicación sintáctica creada por la alternancia de subordinadas, modales en el primer cuarteto (Como...) y en el primer terceto (así...), y temporales en los segundos cuarteto y terceto (cuando...), engarzadas en una sola oración compleja cuya cláusula principal constituye el último verso.

[679] el fuego de Santelmo: fenómeno meteorológico similar a una llama que resplandece, producto de la electricidad acumulada, en lo más alto del mástil (la antena) casi siempre al final de una tormenta.

[680] nao: nave.

[681] sulcaba: surcaba.

[682] ondas. olas.

[683] Cuatro sonetos dedicó fray Hortensio a su amigo Doménikos Theotokópoulos, más conocido como El Greco. En éste elogia la capacidad emuladora del artista sobre la obra divina (el cuerpo del poeta), a la que iguala, sino supera, hasta el punto de que el cielo debe poner en su sitio (templar) al nuevo Prometeo, restándole a la imagen la vida que por la pericia del pintor tenía (vv. 1-4). El reconocimiento de la superioridad del arte sobre la naturaleza vencida (piedra angular de la inventio) se manifiesta entre los versos 5 y 10. Se cierra el soneto con la disyuntiva del alma del poeta, incapaz de discernir cuál es su verdadera figura, si aquella creada por Dios hace veintinueve años o la pintada por el divino griego.

[684] deuda: debida.

[685] entre a: (loc. preposicional) dentro de, con.

[686] Prometeo: titán que personifica la rebelión y el desafío a los dioses, puesto que les robó el fuego para entregárselo a los hombres, a los que había modelado como figuras de arcilla.

[687] no afectes lumbre, el hurto vital deja: no procures el mismo fuego que robó Prometeo.

[688] ¡Ah de la...!: era fórmula habitual para llamar a las casas y castillos (¡Ah de la casa!).

[689] los antaños: los años pasados; es adverbio sustantivado por el autor.

[690] La Fortuna... las esconde: es decir, que el destino (personificado en la diosa) y sus devaneos (locura) han gastado sus días (tiempos, horas).

[691] un punto: ni un momento.

[692] Hallamos en este soneto una serie de viejas ideas sobre el tiempo, la vida y la muerte que aparecerán recurrentemente en el Barroco. Nada nuevo ni original, por lo tanto, pero sí digno de elogio por la inusual concentración de tópicos literarios y por la elaboración artística de los catorce versos, teñidos de un lirismo que personaliza ideas convencionales. Arranca el primer cuarteto con el clásico tempus fugit, seguido en los vv. 3-4 por el poder igualatorio de una

muerte personificada, que será aceptada según el ideario estoico con aparente resignación (vv. 7-8), aunque en el siguiente terceto se lamente el destino mortal ineludible, más próximo cada día que pasa, el cotidie morimur o morir cotidiano. Cierra el último terceto una oración lapidaria sobre la vanidad (vanitas vanitatis) e inconsistencia de la vida.

[693] de tierra el débil muro: el cuerpo, identificado en la cultura cristiana con la tierra, pues por su inconsistencia la muerte lo tornará en polvo.

[694] atiende: espera.

[695] la pensión: la consecuencia añadida, la carga obligada.

[696] nueva ejecución: la actuación irrevocable que se da al vencimiento de un plazo agotado.

[697] formidable: temible.

[698] la última hora: nótese la dialefa o hiato métrico entre la y úl y entre –ma y ho para lograr el endecasílabo; el sintagma alude a la muerte.

[699] desacordado: injustificado, sin concierto ni razón.

[700] Nótese la ambigüedad del término «muros». Por una parte, su sentido literal (murallas, paredes) se ajusta sin duda muy bien a su complemento, patria, que bien podría aludir a Madrid (patria chica del poeta, cuyas antiguas murallas acababan de ser derruidas), o bien en sentido más político a la ya decadente monarquía española; por otra parte, la palabra adquiría a menudo el significado metafórico de «cuerpo» o «persona» en la tradición poética cancioneril, en la lírica áurea (véase en el mismo Quevedo el v. 6 del nº 80: «feroz de tierra el débil muro escalas»), lo que ha dado pie a interpretaciones que lo vinculan también a los achaques físicos de Quevedo, simbolizados en el báculo y en la espada. De lo que no cabe duda es de que los estragos provocados por el paso del tiempo no se circunscriben en el poema a un solo ámbito, físico o político, sino que reflejan un sentimiento emanado de diferentes aspectos de la realidad.

[701] de la carrera... cansados: cansados por el paso del tiempo.

[702] el sol... desatados: es decir, que provocaba el deshielo en primavera y secaba los arroyos en el verano; alude de nuevo al paso del tiempo, esta vez

vinculado a las estaciones.

[703] del monte... al día: los ganados protestan por la sombra del atardecer proyectada por el monte, que anuncia la noche; esta imagen se remonta hasta Virgilio.

[704] amancillada: deslucida, casi en ruinas.

[705] despojos: restos.

[706] la Torre: La Torre de Juan Abad, su señorío en la provincia de Ciudad Real.

[707] los difuntos..., los muertos: los autores de su biblioteca selecta.

[708] músicos callados contrapuntos: este contradictorio sintagma alude, por una parte, al carácter armonioso de la poesía (músicos), y por la otra, a la conversación silenciosa (callados contrapuntos) que se produce entre lector y autor durante la lectura.

[709] don Josef: José González de Salas, su amigo y editor, a quien dirige el poema.

[710] las grandes almas... libra... la imprenta: la imprenta libera y venga a los grandes escritores (las grandes almas) del olvido (de injurias de los años) al que les condena la muerte.

[711] la hora: el tiempo; hay dialefa entre el artículo y el sustantivo.

[712] el mejor cálculo cuenta: se refiere a la costumbre romana de contar los días buenos con una piedrecilla o cálculo; en este caso, la mejor hora es la dedicada a la lectura.

[713] Gaspar de Guzmán, primero conde y luego duque de Olivares fue el primer ministro (o valido, de ahí el valimiento) de Felipe IV. Controló con mano firme la política hispánica durante la mitad del reinado, desde su proclamación en 1621 hasta su caída en 1643. Se había ganado la confianza del joven heredero con una lealtad perruna que el monarca agradeció delegando en él toda la responsabilidad del gobierno, menos atractiva para el cuarto de los Austrias que la caza, el teatro y los amoríos. El conde-duque planteó una serie de reformas

muy ambiciosas, cuyas líneas maestras concordaban en lo fundamental con el pensamiento político de Quevedo: austeridad y recortes en el disparado gasto cortesano y recuperación del belicismo intrínseco a los castellanos, considerados —no sin razón— la cabeza y el corazón del Imperio, con el fin de combatir a los herejes y restaurar así la hegemonía española, obtenida por designio divino. De ahí que el escritor, en aquel momento en desgracia tras la caída de Osuna, utilizara esta epístola crítica (satírica y censoria) para atacar las costumbres afectadas por las reformas del valido y de paso obtener su perdón y benevolencia; no obstante, poco después fue nombrado secretario por el mismo Olivares.

[714] ya tocando... miedo: todavía llevamos el dedo a los labios para avisar o pedir silencio; más raro resultaría llevarlo a la frente para amenazar, como entonces (quizá hoy lo pasáramos por el cuello).

[715] implicación: contradicción.

[716] Señor Excelentísimo: el conde-duque de Olivares.

[717] dos urnas: los ojos (nótese la audaz metáfora).

[718] las aras de las dos Castillas: Castilla la Vieja y la Nueva conformaban el Reino de Castilla, que ocupaba no sólo el centro de la Península, sino también el norte (Galicia, Asturias, Cantabria y País Vasco) y el sur (Extremadura, Andalucía y Murcia); las aras o altares podrían aludir a sus proverbiales llanuras o a una consideración religiosa, como piedras sobre las que jurar ceremoniosamente la recuperación de la grandeza.

[719] Yace aquella... sepultada: la virtud principal de los castellanos no era la riqueza, sino la despreocupada valentía (por ello desaliñada), que ahora está muerta y enterrada.

[720] Y aquella....larga vida: también está perdida la preferencia por una muerte digna, es decir, en combate, a la larga y deshonrosa vida.

[721] pródiga del alma: generosa con los valores espirituales, frente a los materiales.

[722] del tiempo... por extraños: los castellanos consideraban (reputaban) extraños el ocio y los pasatiempos.

[723] edad, si mal hablada, vencedora: antepone de nuevo el carácter belicoso de los antiguos castellanos al hablar melifluo de sus contemporáneos.

[724] el temor... desnudo: es decir, que la fuerza (la mano) infundía tanto valor al ánimo (corazón) como para prescindir de las armas defensivas (escudo); nótese la sucesión de metonimias.

[725] multiplicó en escuadras... armado: por su arrojo, cada soldado valía por todo un escuadrón.

[726] la mortaja: la vestidura con que se cubría a los muertos.

[727] en la hueste: en la campaña militar.

[728] Todas matronas y ninguna dama: resume la visión dada anteriormente de las antiguas castellanas.

[729] en un saco: unidos en un mismo saco.

[730] pudo... bacanales: un virtuoso español (velloso, de pelo en pecho diríamos hoy) podía criticar a los alemanes (tudescos) por borrachos.

[731] pudo acusar... Italia: alude al prejuicio extendido que consideraba homosexuales a los italianos, de ahí sus celos desiguales.

[732] somos copias si son originales: el autor se incluye entre las burdas imitaciones de los auténticos españoles que ha descrito.

[733] las descendencias... sino apodos: los nobles de alto linaje (descendencias) hacen ostentación (gastan y blasonan) de su linaje godo, pero no están a la altura de sus antecesores.

[734] Hoy... ejecutoria: era el documento mediante el cual se atestiguaba la calidad del linaje, la hidalguía; el autor contrasta la pretensión de muchos que presentándola pretendían los privilegios del estamento nobiliario frente al trabajo esforzado que antiguamente los otorgaba y que los distinguía del vulgo o gente baja.

[735] dejar la vacada sin marido: o sea, matar al toro.

[736] Ceres: era la diosa de la agricultura, ofendida tal vez por el sacrificio vano del animal (el buey) que araba la tierra.

[737] en la frente... acebo: continúa la crítica a la particular tauromaquia de entonces, en la que al toro (el útil bruto) se le alanceaba (el asta del acebo es metonimia referida al material) tras inmovilizarlo.

[738] la pica y el mosquete: lanza corta y escopeta que constituían junto al arcabuz el armamento del soldado.

[739] Jineta... con el toro: los juegos de cañas fueron un entretenimiento habitual de la nobleza en el Siglo de Oro; divididos en dos equipos, los participantes cabalgaban al estilo moro (a la jineta, con estribo corto) en pos de los contrincantes arrojándoles unas lanzas simuladas (las cañas) de las que se protegían con grandes escudos de cuero o adargas. Quevedo los ataca, como a las fiestas de toros, por su origen musulmán y por su inutilidad para el entrenamiento militar, frente a las antiguas justas y torneos.

[740] vos: Olivares.

[741] Vos... cuidado: se refiere a las primeras medidas tomadas por el gobierno del Conde-Duque, que prohibieron determinados usos en el vestir, tan ostentosos que impedían la libertad en el movimiento.

[742] vos distes libertad... las coronas: las valonas eran unos cuellos muy sencillos que se generalizaron tras las citadas leyes antisuntuarias; con ellas se facilitaba descubrirse la cabeza, señal de cortesía obligada ante el rey; sean es monosílabo por sinéresis.

[743] y pues vos... medicina: es decir, que el cambio no se limite a la vestimenta (la corteza), sino que afecte también al interior (la mejor parte), a las costumbres.

[744] los tablados: servían para escenificar los espectáculos teatrales o festivos.

[745] cuando nuestras fuerzas examina... tenga más que la plaza: es decir, que cada vez que los múltiples enemigos de la Monarquía (persecución unida y belicosa) nos desafíen, hallen un ejército en formación más poblado que una plaza en fiestas lo está de ociosos (platicantes).

[746] descansen tela falsa y tela fina: la tela falsa alude a las construcciones

donde se celebraban los juegos y torneos, mientras que la tela fina se refiere por metonimia a la vestimenta lujosa.

[747] suceda... baza: Quevedo pide que se sustituyan los disfraces (la marlota era una vestimenta morisca utilizada en los juegos de cañas) por las auténticas prendas guerreras (la coraza); y que si no lo exigen las fiestas religiosas (la más celebrada era el Corpus Christi) se eliminen los gastos innecesarios (velillos y oropeles); hay dialefa entre no y hagan.

[748] Pelayo: el noble godo que en Covadonga inició la Reconquista.

[749] da cuidado: inquieta, preocupa.

[750] el postrero parasismo: el paroxismo es aquí el último estertor previo a la muerte.

[751] el niño amor: Eros o Cupido, encarnación mítica del amor: se le representaba como a un caprichoso niño alado.

[752] El soneto más hermoso de toda la poesía española, según Dámaso Alonso, ha sido glosado con profusión por críticos prestigiosos como Maurice Molho, Lázaro Carreter y Pablo Jauralde, por lo que nada podemos añadir a lo ya escrito por los maestros. Las razones de su éxito quizá radiquen en una disposición formal que culmina formulaciones anteriores de contenidos muy poco novedosos: se encuentran numerosos precedentes, tanto de la isotopía del fuego amoroso como de su eternidad en la poesía grecolatina y renacentista, pero ninguno tan redondo como este poema. La elaboración artística puede apreciarse, por ejemplo, en la dificultad sintáctica de los cuartetos, cuya claridad sacrifica alterando el orden lógico de las palabras de mayor carga semántica para que reciban los acentos rítmicos del endecasílabo, o en la correlación final de los tercetos (alma-cuerpo, venas-ceniza, médulas-polvo).

[753] Cerrar podrá... día: la muerte (postrera sombra) podrá cerrar mis ojos cuando me lleve.

[754] desatar: liberar.

[755] hora a... lisonjera: la hora es la muerte, como tantas veces en Quevedo, lisonjera porque ayuda al alma a cumplir su afán o ansiado deseo.

[756] mas no... ardía: el alma liberada por la muerte no dejará la memoria, en donde ella misma ardía de pasión; la imagen procede de la escatología romana, según la cual los difuntos abandonaban sus recuerdos en la orilla del río Leteo (desotra parte en la ribera), uno de los ríos del Hades, el reino de los muertos.

[757] ley severa: puede ser la propia muerte o, más exactamente, el olvido que produce el paso del Leteo (la agua fría), que superará o nadará el amor de Quevedo (la llama).

[758] alma... ha sido: el dios es el Amor, prisionero por hipérbole en el alma del poeta.

[759] humor: líquido, en este caso la sangre combustible del fuego, o pasión amorosa.

[760] médulas: era palabra novedosa en castellano para aludir a la sustancia interior, con lo que su acentuación más probable quizá fuese la etimológica latina, que era llana, frente a la actual esdrújula; sin embargo la cadencia rítmica de los endecasílabos enfáticos (con primera sílaba acentuada: alma, venas) que la preceden justifican esta decisión.

[761] su cuidado: su obsesión amorosa.

[762] te gozaba: gozar era eufemismo muy común para aludir a la unión sexual.

[763] juntara: hubiera juntado.

[764] mis llamas... mezclaba Amor: ya se anotó la identificación tópica del fuego con el amor y del desdén con el frío, provocado uno por las flechas de oro y el otro por las de plomo que se mezclan en la aljaba de Cupido.

[765] vivo... muerte,... vida... muerto: nótese, para la interpretación de esta paradoja la dilogía de la palabra muerte: es un sinónimo del sueño muy barroco, pero también puede relacionarse con la conclusión feliz del acto amoroso, como sucede en la lírica popular y en la cancioneril.

[766] sayón y escriba: la creencia popular atribuía a los judíos, representados aquí por sus doctores de la ley (escribas) y por los verdugos de las procesiones de Semana Santa (sayones), unas narices descomunales. No es la única referencia al pueblo hebreo en el poema, buena prueba del antisemitismo del

autor y de la época.

[767] un peje... barbado: este pez (peje) tiene un gran apéndice frontal cuya forma se identifica con la nariz del personaje descrito hiperbólicamente (probablemente Luis de Góngora); el especificador mal barbado puede entenderse como un rasgo de de humanización (sin apenas barba) o como un grado más en la grotesca apariencia animal, cuyas barbas o aletas ni siquiera están bien dispuestas.

[768] un reloj de sol mal encarado: se alude a la similitud con el palo cuya sombra proyectada señala la hora en los relojes de sol; mal encarado porque no está bien colocado ni en el reloj ni en la cara.

[769] una alquitara pensativa: las alquitaras o alambiques para la destilación licores constaban de un recipiente (la cara) y un largo conducto (la nariz).

[770] Ovidio Nasón: apodo latino del autor de las Metamorfosis, que aludía a su considerable nariz.

[771] las doce... era: nueva referencia a las narices de los hijos de Israel, divididos en doce tribus descendientes de cada uno de los hijos de Jacob.

[772] en la cara de Anás fuera delito: juega aquí con la dilogía de la palabra Anás: por una parte, el nombre propio del sumo sacerdote judío (suegro del que condenó a Jesucristo), en cuya cara escandalizaría tanta nariz; por la otra, la etimología popular del sustantivo (A-nás, significaría «sin nariz» en griego).

[773] Madre: la letrilla se pone en boca de una joven que expone a su madre todas las ventajas de su galán don Dinero frente a otros pretendientes.

[774] de contino anda amarillo: continuamente está amarillento, como los enfermos de amor y como el propio oro.

[775] doblón o sencillo: el doblón era una moneda que doblaba el valor del escudo, pero en oposición a sencillo adquiere también el matiz de «complicado» o «con dobleces».

[776] nace en las Indias... y es en Génova enterrado: el metal precioso se extraía de las minas americanas y de España pasaba rápidamente a las arcas de los banqueros genoveses con los que los monarcas tenían contraída una enorme

deuda.

[777] fiero: feo, horrible.

[778] es como un oro: en sentido figurado, muy pulcro, aunque pueda entenderse además en sentido literal.

[779] quebranta cualquier fuero: no respeta ley alguna.

[780] son sus padres principales: ser persona principal significaba ser de rancio abolengo, es decir, de buena familia.

[781] en las venas... son reales: juega en esta metáfora con la similitud entre el color del sol y el del oro.

[782] sin tasa: sin medida.

[783] que es lo menos... Blanca de Castilla: doña Blanca era hija de Alfonso VIII de Castilla y luego fue esposa y madre de dos importantes reyes de Francia en el siglo XIII; pero una blanca era además la moneda de menor valor (estar sin blanca).

[784] pues da al bajo silla: aluden estos versos a la posibilidad de que cualquier advenedizo enriquecido comprara una silla, esto es, un cargo en la administración puesto en subasta para paliar la maltrecha hacienda pública.

[785] escudos: monedas de oro de bastante valor, aunque se refiere a la vez a los blasones o escudos de armas, símbolos de la nobleza, cuya venta critica.

[786] a los robles... su minero: su origen y linaje lo envidian incluso los más enraizados robles.

[787] gatos le guardan de gatos: con la piel de los felinos se hacían bolsas o gatos donde se guardaba el dinero, objeto de deseo de los rateros.

[788] él rompe recatos: acaba con el pudor de las mujeres que se rinden ante él.

[789] haberle hecho cuartos: se hacían cuartos de las reses para su consumo, y de los criminales para su castigo y escarmiento público; por otra parte, un cuarto era la cuarta parte de un real, que a su vez era la doceava parte de un escudo.

[790] a las caras... baratas: a la vista de las caras de un doblón, las damas más preciosas se venden.

[791] las hace bravatas: las hace arrogantes.

[792] rodelas: escudos de guerra pequeños y redondos.

[793] Apolo... Dafne: véase en el n.º 15 de Garcilaso la historia idealizada de Apolo y Dafne.

[794] Bermejazo Platero de las cumbres: Apolo pierde su habitual calificativo de rubicundo por el despectivo bermejazo, más alejado del rubio que cercano al rojizo, tan mal considerado en la época (por ser rasgo de Judas).

[795] la canalla: la gente de peor ralea, los mendigos.

[796] se afufa: huye.

[797] en confites... azumbres: alude a los amores mitológicos entre Venus y Marte. Según la visión degradante de Quevedo, el dios de la guerra, hubo de empeñar sus atributos militares (la malla y la espada) para regalar a Venus los obsequios (dulces o confites, pasteles y azumbres de vino) con los que obtener su favor.

[798] volviose... en lluvia de dinero: Júpiter se transformó en lluvia de oro para penetrar en la cámara donde estaba encerrada la doncella Dánae y así yacer con ella; nótese de nuevo la intención paródica.

[799] Astucia fue... infiero: atribuye la consecución del favor de Dánae al pago de los servicios de una alcahueta para dioses (dueña estrella), más que a la suerte o el destino sin pagar (estrella sin dueña).

[800] Febo,... de ella: pues si como Sol eres dorado, es decir, rico en oro, paga a la alcahueta para conseguir a Dafne.

[801] Aquí fue Troya: se aplica esta expresión a las ruinas u otras realidades en decadencia.

[802] tizne... ser ceja: es decir, ya sin vello, se ha tenido que pintar las cejas con hollín o tizne; nótese la prosopopeya.

[803] cascajo: escombro o, más exactamente, y por oposición a la plata, chatarra.

[804] habla casi fregona, de estropajo: habla tan balbuciente e incomprensible (de estropajo) como vulgar (fregona).

[805] el aliño imitado a la corneja: cuenta la fábula clásica que esta ave tomó plumas ajenas para adornarse, de la misma manera que la anciana se pone postizos.

[806] tez que... gargajo: la piel maquillada con colorete (arrebol) y embadurnada de ungüentos (pringue) parece un clavel pringoso.

[807] En las guedejas... orujo: del color rubio del cabello sólo quedan los despojos, los pellejos con los que se elabora el orujo.

[808] y ya merecedor... del brujo: las alusiones de estos dos versos convierten a la vieja en bruja, puesto que a éstas se las escarnecía públicamente emplumándolas con cola o pegamento; y el ojo no puede ser en este contexto más que el ano, en el cual las brujas daban un beso al diablo (el brujo) durante el aquelarre.

[809] comidos de gorgojo: estropeados por la caries.

[810] cámaras y pujo: son dos formas de aludir a los efectos de la diarrea, más propias del ojo antes anotado que de una boca.

[811] abrojo: cardo.

[812] En el universo poético de Villamediana Ícaro adquiere una gran importancia simbólica, igual que Faetón (a quien dedicó una fábula de estilo gongorino) y Prometeo. Los tres personajes mitológicos comparten una actitud de rebeldía con la que se identificó el Conde, como apuntaba J. M. Rozas en la introducción a sus Obras: «Ícaro desobedece a su padre, e imprudentemente se acerca al supremo fuego; Faetón desobedece a su padre y se erige en el propio supremo fuego; Prometeo desobedece al propio Júpiter y le roba el supremo fuego para darlo a los humanos». (Madrid, Castalia, 1981, pp. 56-57). Hay quien ha interpretado la caída de Ícaro (hijo de Dédalo, que murió cuando volaba con unas alas fijadas con cera que se derritieron al acercarse al sol) como el reflejo de un supuestos romance con la mujer de Felipe IV (motivo principal de su asesinato, según la leyenda más extendida); sin embargo, esta metáfora había

servido ya antes a otros muchos petrarquistas para expresar la elevación y espiritual producida por el amor.

[813] cuyo vuelo... el albedrío: cuya ascensión empuja mi deseo.

[814] no tiene... fuerza eficaz: no frena su osadía ni el miedo a ser castigado.

[815] si... al suelo: si mi destino (hado) me reserva, como a Ícaro (hombre a la mar), caer como escarmiento.

[816] mas... alas: es decir, que aceptaría con gusto para sí el mismo final que tuvo Ícaro (derrita el sol las alas) si la pena con que le castigasen fuera igual al placer o gusto logrado, prueba que acredita su amor después perdido.

[817] con caer: aun cayendo.

[818] todo fortuna: es decir, azarosa, imprevisible y mudable como esa divinidad.

[819] fe de enemigo: la palabra o promesa del enemigo, que no merece confianza por su deslealtad.

[820] un áspid arrogante y fiera: esta serpiente tenía desde la Antigüedad fama de vengativa (arrogante), si se atacaba a su pareja, y de venenosa (fiera).

[821] es... de fuera: engañosa por tanto, ya que la aparente belleza de la mujer, propia del oro, no se corresponde con su auténtica naturaleza de cobre, mucho menos preciado.

[822] nos mata sangrándonos el alma: véase la nota 3 al soneto nº 68 de Lope de Vega.

[823] alguacil de Corte Pedro Vergel: Pedro Vergel fue objeto de varias sátiras de Villamediana, siempre a cuento de su fama de cornudo. Los alguaciles de Corte eran los oficiales de justicia en Madrid, delegados de la autoridad real y predecesores de la actual policía.

[824] cercano deudo... su mano: pariente (deudo) de los toros bajo su custodia (so su mano).

[825] con fin siniestro: con malas intenciones.

[826] horadado: perforado; nótese que el cornudo, por cosificación muy quevedesca se ha convertido en cuerno.

[827] con los toros es bienquisto: es bien visto y estimado por los toros.

[828] es hadado: está protegido, por hado o encanto.

[829] la llama... día: alusión al sol, con cuya breve carrera diaria se compara la de la rosa; será también quien la marchite.

[830] las puntas de tu rama: las espinas.

[831] a detener... presurosa: a frenar siquiera un momento (un punto) la ejecución de su destino (hado) mortal.

[832] cerco alado... ardiente: se trata de mariposas que vuelan en torno a la rosa atraídas por su color y que morirán como ella por efecto del calor, bien del sol, bien de las velas a las que tendían a acercarse.

[833] oros... frente: alude a variedad de la rosa amarilla, a la que dedicó otra silva.

[834] Bañote... espumas: la diosa Venus, nacida de la espuma del mar, se clavó la espina de una rosa blanca, que desde entonces se tiñó con el color de su sangre.

[835] esto... agudo: con esto anticipa el marchitado de la rosa (vv. 23-7) por efecto del calor del sol (su ardimiento), esta vez ausente por elusión (rayo agudo).

[836] sus lágrimas: el rocío.

[837] Reciben este nombre una variedad de endecasílabos cuyos acentos principales recaen en la 4ª y 8ª sílaba, además del obligatorio en 10ª, que semejaba la estructura rítmica que utilizaba la poetisa Safo de Lesbos. En este caso se refiere también a la estrofa de cuatro versos compuesta de tres endecasílabos sáficos y de un verso pentasílabo con acento en la primera sílaba (verso adónico), sin rima entre ellos. Llegaron como el resto de innovaciones

italianas en el XVI, aunque Villegas fue quien mejor los cultivó.

[838] Céfiro: era para los griegos un viento suave (blando), procedente del oeste, que anunciaba la primavera (el abril florido).

[839] ninfa: muchacha joven y bella como las homónimas deidades mitológicas.

[840] Filis: nombre poético de la amada o ninfa.

[841] Valga este soneto como prueba de la pervivencia de la tendencia petrarquista durante el siglo XVII entre los poetas nacidos hacia 1600. El asunto amoroso inherente al petrarquismo, teñido de neoplatonismo en el segundo cuarteto, se expresa aquí con una sencillez formal que recuerda el primer Renacimiento (nótese la ausencia de hipérbatos y de encabalgamientos en los ocho primeros versos). Persisten, incluso, algunos artificios de raigambre más cancioneril que conceptista (el retruécano de los vv. 3-4 o la concatenación de los vv. 12-13).

[842] el rato... sus dolores: cuando me escape de sus dolores.

[843] debajo de los cielos superiores: es decir, en el mundo de los mortales, pudiéndose entender cielos tanto desde la perspectiva cristiana (paraíso) como desde la astrológica (las esferas celestes).

[844] un mármol con belleza: por hipérbole, una dama bella, pero tan dura e insensible como el mármol; recuérdese en este sentido el comienzo del canto de Salicio («¡Oh más dura que mármol a mis quejas!») en la primera égloga de Garcilaso (nº 13).

[845] la esperanza es vínculo del viento: ambos término solían ir asociados, como en la expresión actual «viento de esperanza».

[846] a sus partos homicida: alusión a Saturno, personificación mitológica del tiempo, que devoraba a sus hijos recién nacidos.

[847] en... pace: el tiempo, convertido en pastor, apacienta las edades como si fueran ganados en el pasto de los años (mies de siglos).

[848] estriba: se funda, se apoya.

[849] república de viento: es decir, vacía e inestable.

[850] la describe fácil como rosa: referido a la vida, tan breve como la rosa (véase nº 95).

[851] más que llama parece mariposa: porque las mariposas se acercaban al fuego hasta quemarse (ídem).

[852] términos: plazo o final.

[853] ocasión: causa.

[854] denuedo: esfuerzo, afán.

[855] Thais... Lucrecia: la primera fue una famosa cortesana ateniense; la segunda una romana que simboliza la fidelidad conyugal.

[856] opinión ninguna gana: ninguna actitud os convence.

[857] quejaos: os da motivo de queja, os rechaza.

[858] de caído: arrodillado.

[859] solicitar: requerir de amores.

[860] instancia: insistencia, porfía.

[861] gracias: dones, cualidades físicas.

[862] blasonar: enorgullecerte, hacer ostentación.

[863] el lazo... ceñía: su abrazo.

[864] te labra prisión: te encierra.

[865] terná: tendrá.

[866] trovas desta arte: los poemas de esta forma o modelo.

[867] reprehensores: críticos.

[868] no curaban: no se preocupaban.

[869] me corro; y así me correría: me avergüenzo y me avergonzaría.

[870] sotil: sutil.

[871] ayuntarse: ajustarse, adaptarse.

[872] proenzales: provenzales, de la Provenza francesa.

[873] ecelentes: excelentes.

[874] dino: digno.

[875] Lucero: famoso inquisidor de finales del siglo XV.

[876] anabaptistas: como explica más abajo, los seguidores de esta corriente considerada herética se bautizaban otra vez siendo adultos.

[877] aleves: traidores.

[878] no se platique: no se hable.

[879] esta seta: la secta petrarquista.

[880] corredores: eran los soldados enviados a espiar el campo enemigo.

[881] astrosa: despreciable.

[882] toscano: la lengua italiana, igual que el castellano a la española.

[883] el fiero... galán de Galatea: el cíclope (monóculo) Polifemo.

[884] y cual suele tejer... contra forastero: y como suelen en los pueblos (bárbara aldea) soltar los perros (soga de gozques) a los forasteros.

[885] si no pigmea: pequeña en contraste con la grandeza del cíclope: es decir, de su obra.

[886] le hacen oscuro: le acusan de falta de claridad.

[887] en dos truenos libró de su Occidente: en dos ventosidades de su trasero.

[888] posta: cada uno de los puntos donde se podía cambiar de caballería en el camino; a veces también ofrecían hospedaje.

[889] Dos caballeros del Parnaso: dos poetas, pues el Parnaso era el monte consagrado a Apolo y a las musas.

[890] en romance equivaldría a que se dieran prisa porque anochecía.

[891] habemos salido de Vizcaya: Garcilaso (el ambulante huésped) confunde el estilo culterano con el incomprensible vizcaíno, hoy conocido como eusquera.

[892] aguachirle era cualquier líquido de poca sustancia, como a su juicio lo era la poesía de Lope, más imitada por la escuela «castellana» que por la andaluza.

[893] su rudo origen fácil riega: alude a la prolijidad y desaseo de sus versos.

[894] la corriente cana: vale por el estilo viejo ya anticuado.

[895] turba lega: masa ignorante.

[896] ático estilo, erudición romana: la elocuencia de griegos y romanos, imitada por los culteranos.

[897] no aquéllos que escuchan su canoro fin los ríos: era legendario que los cisnes cantaban al morir.

[898] Aganipe: fuente consagrada a las musas que hacía sabio a quien bebía de sus aguas.

[899] jeri (aprenderá) gonza: se burla de uno de los procedimientos típicos de los culteranos, el hipérbaton, al romper no la secuencia normal de una frase, sino incluso de una misma palabra.

[900] cartilla: la que se utilizaba para aprender a leer y escribir.

[901] poetas babilones: poetas indescifrables y confusos, por la confusión que se producía en Babilonia con la variedad de lenguas.

[902] cultedades: versos o escritos utilizando un lenguaje culto, que hacen con

tanta facilidad como los labradores las migas.

[903] Entre folklore y literatura (lírica hispánica antigua), México, El colegio de México, 1971, pp. 55-6.

[904] La poesía de la Edad de Oro (Renacimiento), Madrid, Taurus, 1988.

[905] Véase llamada de atención nº 5.

[906] «La evasión de la realidad. Fray Luis de León y San Juan de la Cruz», en La realidad y el poeta, traducción española de S. Salinas de Marichal, Madrid, Ariel, 1976, p. 130.

[907] Manierismo y Barroco, Salamanca, Anaya, 1970, p. 70, véanse los «Documentos y juicios críticos».

[908] Para más información véase la magnífica nota a este soneto de F. Lara Garrido en su edición Poesías castellanas completas, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 201-2.

[909] «Tres poetas metafísicos» en Poesía y literatura, pp. 52-57, Barcelona: Seix Barral, 1971.

[910] «El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz», en Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, ob. cit. en «Bibliografía», p. 264.

[911] Poesía, Madrid, Cátedra, 2000 (11ª ed).

[912] ob. cit. en la nota 6 y en la «Bibliografía».

[913] ed. de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Madrid, Alianza, 2003.

[914] La soledad en la poesía española, Madrid, Visor, 2000.

[915] En Poesía española..., ob. cit. en «Bibliografía», pp. 261-329

[916] La poesía de la Edad de Oro (Barroco), Madrid, Taurus, 1987 («Historia crítica de la Literatura hispánica», nº 5), pp. 36-7.

[917] «La poesía de Quevedo», en Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al

profesor Emilio Orozco Díaz, Granada, Universidad, 1979, p. 191.

[918] El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro, México.